

SCHLOSS LINDERHOF

**Architektur, Interieur und Ambiente einer
„Königlichen Villa“**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
MONIKA BACHMAYER
aus Erlangen

München 1977

1973



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553805_0031

SCHLOSS LINDERHOF

Architektur, Interieur und Ambiente einer „Königlichen Villa“

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität München



vorgelegt von
MONIKA BACHMAYER
aus Erlangen

München 1977



Meinen Eltern in Dankbarkeit

Referent: Prof. Dr. Norbert Lieb

Korreferent: Prof. Dr. Wolfgang Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung: 23.7.1973

VORWORT

S. VI

A	EINLEITUNG	1
B	DER ARCHITEKT GEORG VON DOLLMANN	
	I. Ausbildung	6
	II. Oeuvre	7
	III. Künstlerische Normen des Architekten	16
C	ARCHITEKTUR	
	I. Bau- und Planungsgeschichte	
	a) Erste Planungen im Graswangtal	18
	b) Der "Almhüttenbau"	20
	c) Beginn der Verwandlung zur Villa	36
	d) Komplettierung der Baukonzeption	40
	e) Der "Schloßcharakter"	44
	II. Der Außenbau	
	a) "Stil" als Voraussetzung architektonischer Gestaltung	47
	b) Baukörper und Fassadengestalt	49
	c) Fassadenprogramm	57
	d) Bemerkungen zum Bautypus	59
D	INTERIEUR	
	I. Voraussetzungen	
	a) Rokoko der Restauration	61
	b) Internationale Reform des "Geschmacks"	67
	c) Rokoko um 1870 in Bayern	69
	II. Produktionsmodus	
	a) Die Vorbilder und deren Vermittlung	71
	b) Entwerfende und ausführende Kräfte	72
	III. Die Raumausstattung	
	a) Die östliche Ovaleinheit	76
	b) Die Räume des erweiterten Nordbaues	79
	c) Die Südzimmer	86
	IV. Die Einrichtung	90
	V. Demonstration architektonisch gestalteter Räumlichkeit	96
	VI. Die Ikonologie	99
	VII. Die Umgestaltung des Schlafzimmers	105

E AMBIENTE

I.	Carl von Effner	108
II.	Die Theorie des "architektonischen Landschaftsgartens"	110
III.	Der architektonische Garten	
	a) Die französischen Parterres	113
	b) Der Gesamtentwurf Effners	114
	c) Das Hauptparterre und die Anlage am Linderbichl	115
	d) Der Kaskadenhang	119
	e) "Belebung" des architektonischen Konzept	120
IV.	Der Landschaftsgarten	122
	Kleinarchitekturen	
	a) Königshäuschen und St.-Anna-Kapelle	124
	b) Orientalische Bauten und Projekte	126
	c) Wagnersche Szenerien	130
V.	Der "Märchengarten"	133

F ZUSAMMENFASSUNG 135

G ANHANG

I.	Anmerkungen	137
II.	Katalog zur Plansammlung	173
III.	Bücherliste Ludwigs II.	281
IV.	Sammlung Dollmann	290
V.	Zeittafel	293
VI.	Bibliographie	297

VORWORT

Bei den Vorbereitungen zu der Ausstellung "König Ludwig II. und die Kunst", München 1968, zeigte sich, daß die reichhaltigen Quellen zur Kunsttätigkeit des Bayernkönigs noch unbearbeitet waren. Es lag daher nahe, das vorliegende Material, wenigstens für einen Teilbereich, gründlich aufzuarbeiten und mit einer intensiven Betrachtung der Objekte und deren Bedingtheiten zu verbinden.

Die Anregung zu der vorliegenden Dissertation verdanke ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Norbert Lieb, der meine Arbeit mit stetem Interesse begleitete. Bei einer Reihe von Problemen beriet mich Herr Dr. Jürgen Sauermost, Assistent des Kunsthistorischen Seminars München.

Eine Sammlung der einschlägigen Pläne befindet sich im Besitz der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, die mir in ihren Räumen eine Bearbeitung des Materials gestattete. Mein Dank gilt der Museumsabteilung dieser Behörde, besonders Herrn Dr. Gerhard Hojer, der meine Bemühungen tatkräftig unterstützte.

Zugang zu den schriftlichen Quellen erhielt ich im Geheimen Hausarchiv, dessen Leiter, Herrn Prof. Rall, ich für seine Hilfe verpflichtet bin.

S.K.H. Herzog Albrecht von Bayern genehmigte die Durchsicht der Wittelsbacher Privatbibliothek, deren Bibliothekar, Graf Peter Erdödy, mir in großzügiger Weise benüßlich war. Herr Dr. Franz Wilhelm, Vorstand der Sammlungen des Regierenden Fürsten von Lichtenstein und Herr Direktor Paal, ermöglichten eine Besichtigung der Räume des 19. Jahrhunderts

im Lichtensteinschen Majoratshaus in Wien. Pfarrer Stixner von der Pfarrgemeinde München-Giesing erlaubte die Bearbeitung seines Archivs. Frau Margarethe Dollmann, Bogen, stellte im Besitz der Familie befindliche Archivalien zur Verfügung. Allen Beteiligten möchte ich herzlich danken.

Mein Dank gilt außerdem Herrn Prof. Hans Gerhard Evers, Darmstadt, der mich auf Abbildungen verschollener Pläne aufmerksam machte, sowie Herrn cand. phil. Ingo Harder und Herrn Lothar Schiffler, München, die mir beim Fotografieren von Plänen und Bauten behilflich waren.

Auf Antrag von Dr. Michael Petzet, Direktor der Städtischen Galerie München, gewährte mir die Fritz-Thyssen-Stiftung ein Stipendium, das mir den erfolgreichen Abschluß der Arbeit ermöglichte.

A EINLEITUNG

"König Ludwig II. von Bayern - Superstar!"¹⁾ Auf einem Höhepunkt der seit 1968, dem Jahr der großen Ausstellung, stetig eskalierenden Ludwigrenaissance, scheint, wenn auch nicht ein Anti-"Kini"-Buch, so doch eine kühlere Betrachtung der Person und eine gegenstandsbezogenere Darstellung der Hinterlassenschaft des "Märchenkönigs" notwendig, um den historischen Stellenwert und damit auch die künstlerischen Determinanten der königlichen Bauten und die Gründe für deren aktuelle Popularität angemessen analysieren zu können. Eine sachliche Untersuchung wird nicht nur durch glorifizierenden Ludwigmythos und rückhaltlose Bewunderung der gebauten "Königsphantasien" erschwert. Ebenso sehr gilt es, sich von abqualifizierenden Urteilen freizumachen. "Kitsch und Kunst", "Genie und Irrsinn" bezeichnen die extremen Pole im Streit der Meinungen um Leben und Nachlaß Königs Ludwigs II.

Ganz deutlich spiegeln sich die unterschiedlichen Positionen in der kontinuierlichen Reihe von Publikationen zu Leben und Bauten des Monarchen.

Die vergleichsweise nüchternste und gleichzeitig vollständigste Schilderung von politischer Aktivität und Situation, Privatleben und Persönlichkeit des Königs gibt Gottfried von Böhm (11)²⁾, unter der Regierung Ludwigs II. Beamter im königlichen Justizministerium. Immer um Objektivität bemüht, formt er an Hand eines breiten Materials, das er der Tagespresse, Briefen, Aufzeichnungen, Büchern und sonstigen Quellen, sowie den eigenen Beobachtungen entnahm, ein lebendiges Bild von den entscheidenden Stationen und Problemen im Lebensweg des Königs. Die geistige und persönliche Begegnung mit Richard Wagner und seiner Welt, der für den majestätsbewußten Monarchen

unerträgliche, aus der Gründung des Deutschen Reiches 1871 resultierenden Souveränitätsverlust und das mit der gescheiterten Verlobung verbundene Bewußtwerden der eigenen sexuellen Zwiespältigkeiten müssen als die entscheidenden Erlebnisse im Leben Ludwigs II. angesehen werden.

Intensives Literaturstudium lieferte dem immer menschenscheuer und einsamer werdenden König Voraussetzungen und Anstöße zum Aufbau einer eigenen Realitätssphäre, die sich aber in mehrfacher Hinsicht und aus den verschiedensten Gründen nicht als spätromantische Einzelleistung eines genial-schöpferischen Sonderlings, sondern als gültiger Ausdruck der Zeitsituation erweisen wird. Die Bauten Ludwigs II. steuern zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts mehr als nur "Symptome" (54, S. 353) bei. Die Überprüfung dieser Hypothese erfordert für die Möglichkeiten einer kunsthistorischen Werkmonographie ein "genetisches" Vorgehen (vgl. 108), d.h. das zur Debatte stehende, umgrenzte Phänomen muß positivistisch exakt unter Verarbeitung des reichen, bisher zum großen Teil unveröffentlichten Quellenmaterials Schritt für Schritt in seiner Entstehung dargelegt werden, um so die konstituierenden Kräfte und deren Bedingtheiten herausarbeiten zu können. Der leitende Architekt Georg von Dollmann verstand es, unter Ausnutzung der Wünsche und Vorstellungen seines Bauherrn, die eigenen Intentionen durchzusetzen, so daß auf psychologierende Erwägungen zur Person des Königs verzichtet werden kann. Soweit es mit den historischen Gegebenheiten vereinbar ist, wird die Gestalt des Bauherrn weitgehend ausgeklammert.

Die Literatur zu den Bauten Ludwigs II. nimmt eine Entwicklung von feuilletonistischen oder auch kunsthistorisch ambitionierten Erlebnisberichten zu wissenschaftlichen Forschungsarbeiten.

In den seltenen, zeitgenössischen Schilderungen³⁾ des Lin-

derhofer Anwesens werden Stimmungsbilder, Präzision technischer Daten und geographischer Kenntnisse, Historien- und Histörchenwissen, Königslegende und Märchenprunk zu anschaulich nüchterner Schilderung verwoben; Ingredienzien, die unabdingbare Bestandteile aller weiteren Studien blieben und durch die geheimnisvoll tragischen Umstände beim Tod des Königs eine sensationelle Bereicherung erfuhren.

Da die Schlösser Neuschwanstein, Herrenchiemsee und Linderhof 1886 zur allgemeinen Besichtigung freigegeben wurden, waren nunmehr Voraussetzung und Notwendigkeit für eine intensive Beschäftigung mit den Bauwerken gegeben. Allein 1886-1888 erscheinen sechs breiter angelegte Arbeiten zum Thema Königsschlösser. Der Aufsatz in der "Gartenlaube" von 1886 geht nicht über das übliche Schema hinaus, verrät nur eine leise Enttäuschung über die gespensterhafte Wirkung entschleierter Geheimnisse. Ein erster Führer gibt Hinweise für Touristen und eine sachkatalogartige Beschreibung (104). Darüber hinaus sucht W. Lübke (73) für die Wahl der Vorbilder kunsthistorische Zusammenhänge aufzuweisen, kann sich aber angesichts der "sybaritischen", schwelgerischen Pracht nicht zu einem positiven Urteil durchringen. Anders A. Westarp (124), der durchaus Sinn für die Makartsche Fülle der Einrichtung und den Zauber der landschaftlichen Lage zeigt. F. Pecht (89) lobt vor allem die Architektur und den Architekten Dollmann, sowie die Anregungen, die besonders für das Münchner Kunstgewerbe von Ludwig II. und seinen Bauten ausgegangen seien. Auf seinen Wanderungen von Schloß zu Schloß läßt A. Mennell (80) in patriotischer Begeisterung landschaftliche und künstlerische Reize unmittelbar auf sich wirken.

Nachdem das erste Interesse abgeflaut war, erscheinen größere Publikationen erst wieder gegen Ende des Jahrhunderts. Mittlerweile sind die Schlösser zur "Kunstschule" (55, S.62) avan-

ciert, da die hervorragende handwerkliche Qualität und die stilistische Einheitlichkeit vorbildlich erscheinen. L. Gmelin (27) gibt eine Sammlung von Lichtdrucken als eine Art Vorlagewerk heraus. L. Kobell (55, 57) stellt ein reich illustriertes, mit Anektoten verziertes Kompendium der Kunsttätigkeit Ludwigs II. zusammen. Zum ersten Mal werden hier auch einzelne Künstler gewürdigt. Die Schlösser sind nunmehr von geheimnisumwitterten Kuriositäten zu anerkannten Kunstwerken geworden. Am deutlichsten wird das in der hochgestimmten Beschreibung Steinbergers (113), der nicht müde wird, die künstlerischen Schönheiten, die ästhetischen Werte, besonders der Innenausstattung, und den Einfallsreichtum der Künstler zu rühmen.

Mit dem Wandel des Zeitgeschmacks, mit der allgemeinen Verpönung der historistisch orientierten künstlerischen Aktivitäten des 19. Jahrhunderts, geraten auch die Königsschlösser ins ästhetische Zwielicht, sie werden zum Inbegriff des Kitsches und unschöpferischen Kopistentums. Ihre Anziehungskraft wird allerdings dadurch nicht beeinträchtigt. Das faszinierende Fluidum der Bauten erweist sich stärker als die abwertenden Urteile einer geschmäcklerischen Elite.

Zur Orientierung für die immer zahlreicheren Touristenscharen gibt H. Kreisel um 1930 die ersten Amtlichen Führer heraus, in denen das vorliegende Material wissenschaftlich erfaßt und geordnet wird. In seinem Aufsatz über Herrenchiemsee setzt sich H. Evers (16) mit Gehalt und Wesen der Kopie, besonders der Architekturkopie auseinander. Ziel war dabei nicht primär eine Rehabilitierung des Baues als Kunstwerk, sondern die Erforschung von Sinn und Struktur eines Phänomens. Die Beschäftigung mit den bisher abqualifizierten Objekten wurde wieder legitim. Es folgt das Buch von Kreisel (60), in dem entscheidende Fakten zusammengetragen werden und das zusammen mit dem Essay von Evers die

Vorstellungen von Leben und Welt Ludwigs II. maßgeblich fixierte : Ein unzeitgemäßer Ausnahmemensch verwirklicht eine theaterhafte Kulissenwelt, an der nur die vom genialen Bauherrn inspirierte Konzeption, aber nicht, oder nur in ganz geringem Maß, die Ausführung schöpferisch ist. Legitimation seines außergewöhnlichen Verhaltens wird im Erbe der Ahnen gesucht. Dieser Einstellung folgt auch im wesentlichen Petzet (58, 92), der aber zeitgenössische Bindungen und Parallelen zumindest teilweise anerkennt. N. Knopp (54) verfaßte die jüngste Publikation zum Thema. Aus einer dem 19. Jahrhundert gegenüber zutiefst skeptischen Haltung heraus mißt er dessen Objektivationen an den "Originalen" und den daraus abgeleiteten und damit verbindlichen Kriterien. Der Weg zum Verständnis der Werke wird dadurch weitgehend verstellt⁴⁾.

Zum Problemkreis "Ludwig II." sind mehrere kunsthistorische Arbeiten in Vorbereitung. H.G. Evers analysiert die Rolle und Bedeutung Ludwigs II. als Bauherr. Zwei Dissertationen beschäftigen sich mit Schloß Neuschwanstein und Schloß Herrenchiemsee, eine dritte mit dem Bildprogramm von Neuschwanstein⁵⁾. Die vorliegende Untersuchung verzichtet daher auf eine detaillierte Einordnung in den größeren Zusammenhang der gesamten Bautätigkeit König Ludwigs II.

B DER ARCHITEKT GEORG VON DOLLMANN

Das Linderhofer Areal, das ein Wohnhaus mit ausgedehnten Gartenanlagen und diversen "fabriques" umfaßt, ist in den Ammergauer Bergen nahe bei Kloster Ettal in einem abgeschiedenen Gebirgstal gelegen. Entwurf und Ausführung der Bauten lag in den Händen des IngenieurArchitekten Georg Carl Heinrich Dollmann⁶⁾, in dessen Oeuvre für Linderhof wesentliche Gestaltungsmerkmale bereits vorgeprägt erscheinen.

I. Ausbildung

Dollmann wurde als eines der acht Kinder des Königlichen Regierungskanzellisten Paul Dollmann am 21.10.1830 in Amsbach geboren⁷⁾. Nach dem Abschluß des Gymnasiums zog er 1846 zu seinem Bruder Karl Friedrich nach München, wo er am Polytechnikum und an der Akademie der Bildenden Künste das "Baufach" studierte.

Der gleichzeitige, bzw. aufeinanderfolgende Besuch dieser beiden Institutionen war Voraussetzung für den Absolventen der zur Akademie gehörigen "Schule der Baukunst". Ihr Vorstand war bis Mitte 1847 August Voit. Zu seinem Nachfolger, und damit bestimmend für die Ausbildung Dollmanns, wurde der Königlich Griechische Baurat, Renaissancefreund und Klassizist Ludwig Lange, der von Zeitgenossen gelegentlich als "Genie" apostrophiert wurde. Trotz der ausgeprägten Neigung des Leiters für bestimmte Richtungen der Baukunst war der Unterricht an der Akademie keineswegs einseitig. Der Lehrplan gliederte sich in einen theoretischen und einen praktischen Teil. Die Theorie beinhaltete deskrip-

tive Geometrie und Schattenkonstruktion und die "Lehre von den Constructionen und Bauformen, welche der Professor dieser Schule mit Rücksicht auf die verschiedenen Baustyle vorzutragen hat"(118, S.110). Zum praktischen Teil zählten "Entwerfen und Ausarbeiten architektonischer Programme, Exkursionen zur Aufnahme mittelalterlicher Gebäude, Modellieren von Ornamenten, Construction architektonischer Modelle aus Holz, Pappe und Stein"(118, S.110). Die Teilnahme an kunsthistorischen Vorlesungen war, besonders durch König Maximilian II. ange-regt, für jeden Studenten der Akademie obligatorisch. Professor für Kunstgeschichte war Ludwig Marggraff, der sein Amt allerdings so unzulänglich versah, daß theoretisch-ästhetische Kategorien und eine fundierte kunsthistorische Bildung bei Dollmann nicht vorauszusetzen sind. Seine Kenntnisse historischer Art erhielt dieser vielmehr immer im Zusammenhang mit der konstruktiven und technischen Seite des Faches vermittelt, so daß jeder optisch empfangene Eindruck sofort die Möglichkeit zur Konkretisierung in sich trug. Dies befähigte ihn späterhin zu der Leichtigkeit, mit der er aus dem "musée imaginaire" weltweiter Kunstproduktion von Vergangenheit und Gegenwart seine eigenen Werke schuf, immer auf der Basis einer gründlichen künstlerischen und technischen "Normalausbildung". Als Ingenieur u n d Architekt war er der Vielfalt der an ihn herangetragenen und selbstgestellten Aufgaben durchaus gewachsen. Die Verquickung beider Berufssparten war für ihn selbstverständlich und fruchtbar.

II. Oeuvre

Zunächst galt das Interesse Dollmanns wohl vor allem den technischen Bereichen seines Faches, da er 1854 als tech-

nischer Gehilfe bei der Königlichen Eisenbahnkommission eintrat⁸⁾. Schon im Februar 1854 wurde er von der Generaldirektion der Königlichen Verkehrsanstalten übernommen, deren Bauabteilung er bis 1871 angehörte, seit 1870 als Bezirksingenieur. Er wird als Architekt der Sinntalbahn und als verantwortlich für den zu Anfang der siebziger Jahre erfolgten Umbau des Bahnhofs Gemünden genannt, einer damals preußisch-bayerischen Grenzstation. Die Aufgabe forderte neben technischen Nutzbauten ein neues Stationsgebäude, das als "Empfangsarchitektur" repräsentativen und sehr stark auf die Umgebung bezogenen Charakter gehabt haben muß; eine Problemstellung, deren Lösung Dollmann einen wesentlichen Teil seiner langjährigen Tätigkeit widmete.

b. 3 Der Gemündener Bahnhof wurde 1905 erneut umgebaut, so daß der Bau des 19. Jahrhunderts heute nicht mehr nachweisbar ist. Dollmann hatte das Bestreben der Eisenbahnverwaltungen, "in eigenen Entwurfs- und Baubüros auch künstlerisch geschulte Baumeister anzustellen" (83, S. 35), frühzeitig erkannt und sich so einem seinen technischen und künstlerischen Ambitionen entsprechenden, hochaktuellen Betätigungsfeld zugewandt. Wichtigstes Werk innerhalb dieses Bereiches ist der Bau des Direktorialgebäudes der Telegraphenverwaltung, dem Münchner Hauptbahnhof gegenüber in einem Brennpunkt städtischen Lebens gelegen. Das Gebäude wurde zerstört und ist heute nur noch in Abbildungen zugänglich⁹⁾.

Der Grundriß zeigt sich als funktionell durchgestaltetes System von rechteckigen und quadratischen, um einen Binnenhof angeordneten Räumen¹⁰⁾; der Aufriß des kompakten Baukörpers wird durch einen schmalen Mittel- und nur wenig hervortretende Eckrisalite akzentuiert. Plastisches Fassadenrelief tritt zurück hinter der spröden Härte der glatten

Wand, der eigentümlichen Flachheit und graphischen Linearität in Gliederung und Detail. Diese Gestaltungselemente weisen den an Vorbildern Klenzes orientierten ¹¹⁾ Bau als ein Werk der "Maximiliansära" aus. Ihren Niederschlag fand die-trotz klassizistischer Schulung-bei Dollmann vorhandene Affinität zum Maximiliansstil in einem heute in der Maillingersammlung aufbewahrten Blatt ¹²⁾. Der 1861 erfolgte Auftrag Maximilians II. für ein "prächtiges, zur Verschönerung Münchens gedachtes, leider nicht realisiertes Projekt, für einen großartigen, mit Arkaden und Risaliten besetzten Bau" ¹³⁾ geht wahrscheinlich auf die Vermittlung Friedrich Dollmanns zurück, der, berühmter und beliebter Professor der Rechtswissenschaft an der Münchner Universität, "wie kaum ein anderer das Allerhöchste Vertrauen" ¹⁴⁾ des Königs genoß. Trotz dieser vielversprechenden Protektion blieb die kolorierte Fassadenzeichnung der einzige Versuch Dollmanns, sich dem Kunstkreis Maximilians II. anzuschließen.

Einen aussichtsreichen und interessanten Aufgabenkreis fand er vielmehr neben seiner Beamtenlaufbahn bei dem mit Friedrich Dollmann befreundeten Leo von Klenze ¹⁵⁾, "der die reiche Begabung des jungen Mannes erkannte" ¹⁶⁾ und ihn 1861 als den Nachfolger R. Estners an der Befreiungshalle ¹⁷⁾ in seinen Mitarbeiterstab aufnahm. Dollmann arbeitete so sehr zur Zufriedenheit König Ludwigs I., daß dieser ihm in den folgenden Jahren zwei weitere Aufträge zukommen ließ. Auch Klenze schätzte den Architekten so hoch, daß er ihm 1863 die Ausführung der Stourdzakapelle in Baden-Baden übertrug. Klenze hatte sie im "byzantinischen Stil" als Mausoleum für den in Baden-Baden beigesetzten Sohn des Fürsten Stourdza entworfen ¹⁸⁾.

Die Kapelle liegt im Kurpark etwas oberhalb der Stadt in

hügeligem Gelände. Eine perspektivische Ansicht Klenzes gibt diese Situation durchaus wieder, wobei sich allerdings der Charakter der Landschaft der kantigen Exotik des Baues anpaßt : statt sanfter, bewohnter Hügel zerklüftete, einsame Berge, statt eines gepflegten Kurparks üppigste Laubvegetation und unberührte Sandflächen. Um den Bau seiner tatsächlichen Umgebung möglichst angemessen einzugliedern, weist Dollmann ihm als Ersatz für einen historisch oder bedeutungsmäßig bezeichneten "Ort" seinen Standplatz in Form einer steinernen Sockelplatte zu. Außerdem verändert er neben einigen Details als Wesentlichstes die Gestalt der bekrönenden Laterne. Statt der lichtdurchlässigen und lichtspendenden, gläsernen Membrane erhält der Laternenkörper hinter stark plastischen Gliedern tief verschattete Fenster, wodurch dem Bau etwas von der konsequenten Starrheit seiner abweisend kubischen Flächigkeit genommen wird. Das polygonale Laternendach wird durch eine Kuppelhaube ersetzt, deren runde Form gut mit den fließenden Linien der Landschaft übereinstimmt. Die bekrönende Würdeform des Monopteros gleicht sich der Formulierung der Säulenfront an und betont die Qualität des Baues als "Rundumgebilde". Da Dollmanns Interesse vor allem dem Außenbau und dessen Wechselwirkung mit der Umgebung galt, wurde das Innere ohne nennenswerte Änderung nach den Plänen Klenzes fertiggestellt.

Während seines Aufenthaltes in Baden-Baden hat Dollmann sicher den Treffpunkt von "le monde" besucht, das Konversationshaus Weinbrenners. Hier waren unter den Brüdern Benazet in den 40er Jahren die Fest- und Aufenthaltsräume des Spielkasinos im "style Louis XIV" und im "style Pompadour" ausgeführt worden. 1862 war das gleichfalls im Stil Louis XV ausgestattete Theater eröffnet worden. Im vollen Glanz eines mondänen Gesellschaftslebens bot sich hier erneuerter Barock und umgestaltetes Rokoko französischer Provenienz in einer bestimmten Dialektik dar (114)¹⁹⁾. In diesem Er-

lebnis mag die spontane Leichtigkeit, mit der Dollmann später auf die Stilwünsche Ludwigs II. eingehen und sie erfüllen konnte, ihre Vorbereitung und Ursache haben.

Nach Klenzes Tod bekam Dollmann als dessen Schüler und Erbe 1865 den Auftrag, den noch von Klenze entworfenen Assyrischen Saal der Glyptothek auszuführen. Als Klenze die Pläne anfertigte, standen Zahl und Gestalt der Ausstellungsgegenstände noch nicht fest, so daß Dollmann gezwungen war, sich intensiv mit Innenausstattung und "Raumbildern" (6, S. 50) auseinanderzusetzen. So hat auch hier gewonnenes Gedanken- und Anschauungsgut, ebenso wie der Grundriß der Glyptothek später für Linderhof eine wichtige Rolle gespielt.

Von jetzt an arbeitete der Architekt, ausgenommen Neuschwanstein, nur noch nach eigenen Entwürfen. Dies betont auch Hyacinth Holland, wenn er schreibt²⁰⁾, daß Dollmann "sodann die Herstellung von verschiedenen Staatsgebäuden und Villen nach eigenen Entwürfen" begonnen habe. Während der sechziger Jahre hatte sich der Villenbau allmählich, durch sozioökonomische und geistige Strukturen bedingt, zu einer der führenden Bauaufgaben und mit starkem Aufschwung nach dem Krieg²¹⁾ zu einem wesentlichen Phänomen der folgenden Jahrzehnte entwickelt. So hat sich auch Dollmann, immer den aktuellen Strömungen folgend, im Villenbau engagiert. Leider sind von den Bauten, bei denen er "je nach Auftrag bereits in verschiedenen Stilrichtungen sein universelles Talent erprobt hat" (96, S. 689), keine Spuren mehr nachweisbar²²⁾. Eine Analyse hätte sicher wesentliche Aufschlüsse für den Bau in Linderhof geliefert.

Abb. 4 u. 5 Neben den verschiedenen geschilderten Tätigkeiten plante und baute Dollmann auf dem Isarhochufer die neugotische Pfarrkirche Heiligkreuz im Münchner Vorort Giesing. Der Auftrag wurde ihm durch Ludwig I. zugewiesen (125, S. 30),

allerdings mit der Auflage, den Bau, da die Giesinger Gemeinde arm sei, unentgeltlich zu leiten. Da es sich um den einzigen bedeutenden kirchlichen Auftrag der sechziger Jahre²³⁾ und noch dazu um einen fürstlich protegierten Bau handelte, nahm er diesen Nachteil in Kauf.

Am 7.9.1866 wurde der Grundstein gelegt, aber bereits 1868 stockte der Bau aus finanziellen Gründen für die nächsten sieben Jahre. Obwohl Dollmann bei der Wiederaufnahme der Arbeiten im Jahre 1875 mittlerweile durch die Bauten Ludwigs II. vollauf beschäftigt war, ist die Kirche doch in ihrer künstlerischen Gestaltung und den kühnen technischen Konstruktionen ganz als sein Werk anzusehen²⁴⁾.

- 2.1. Die ausgewogene, auf sich selbst bezogene Figur des Grund-
2.2. risses besteht aus gleichberechtigten Einheiten, für die der Architekt z.T. sehr stark fremdes Gedankengut verarbeitete. So ist die Chorpartie in der Kirche von Weißenhorn vorgebildet (32, S.30) und die Idee eines dem Langhaus vorgelagerten, polygonalen Mittelturmes ist der Weißerberkirche in Wien verpflichtet. Die Aufrißgestaltung dagegen berücksichtigt diese Vorbilder nicht, sie verwendet vielmehr "Zisterziensisches" von unbestimmbarer Herkunft, bleibt aber im Rahmen eines historisch fixierten Stiles.

Festgelegte Schauseiten fehlen. Dies zeigt sich besonders deutlich darin, daß der Turm als dreidimensionales, körperhaftes Gebilde die Fassade ersetzt. Der Bau ist "ansichtslos" im Sinn eines standpunktmäßig fixierten Objekt-Betrachter-Verhältnisses. Die polygonalen Chor- und Seitenschiffabschlüsse in ihrer "malerisch wirksamen Gruppierung" (90, S.224), die langen, geraden, gleichmäßig akzentuierten Seitenschiffwände und der Turmkörper lassen nur ein Erfassen im Darumherumgehen oder Vorbeifahren zu. Daher ist die große Straße, die seit 1872 an der Kirche vorbeiführt, durchaus angemessen²⁵⁾,

angemessen auch deshalb, weil sie die nötige Distanz vermittelt, so daß der Bau über oder im Falle der Choransicht zwischen Bäumen "erscheinen" kann. Mit Hilfe eines natürlichen Elementes werden Ansichtsmöglichkeiten geschaffen und geschieden. Gefordert ist entweder die Fernsicht oder die direkte Nahsicht, der Gesamteindruck oder das Detail, die Zwischenstufen treten dahinter zurück.

In der Fernsicht erscheinen die feinen, heute in ihrer Anzahl reduzierten Sandsteinornamente als koloristische Werte und als Betonung der struktiven Glieder; bei der Nahsicht wirken sie vor dem homogenen, ungegliederten Ziegelgrund als isolierte, selbständige Einzelformen, welche die Substanz und Materialität der immer glatten Wand deutlich hervortreten lassen. Trotz relativer Dünne und weitgehender Durchbrechung der Mauer mit großen Fenstern, die nicht als Lichteinlaßstellen, sondern als Dunkelwerte erscheinen, ist die Wand von höchster gleichmäßiger materieller Präsenz. Hier zeigt sich Dollmann als Klenzeschüler, ebenso wie in den "schönen Verhältnissen, den sparsamen Mitteln" (99, S.224) und auch der Sockelplatte, die dem Bau auf dem gestaltlosen Feld einen festen Ort zuweist und Denkmalsfunktion anklingen läßt.

Von der Münchner Altstadt aus gesehen, bildet die Kirche mit ihrem weithin sichtbaren Turm den ordnenden architektonischen Bezugspunkt für die Stadt- und Parklandschaft der Isarhöhen. Gleichzeitig schließt sie sich mit ihrer Umgebung zu einem bildhaften Ensemble zusammen, das die soziale Wirklichkeit der umgebenden Massenviertel hinter der Schönheit eines Panoramas vergessen läßt. Die Ausrichtung auf Bildwirkung hin erklärt auch die eigentümliche Beziehungslosigkeit des Baues im städtebaulichen Gefüge der Vorstadt selbst.

Der Außenbau mit seinem steilen Hauptdach und den flachen Pultdächern der Seitenschiffe läßt für das Innere eine Pseudobasilika erwarten; tatsächlich aber zeigt sich der Raum als eine weiträumige Halle, deren Mittelschiff nur ganz geringfügig erhöht ist. Innen und Außen stimmen nicht überein. So werden der warmen, differenzierten Polychromie des Äußeren die klare nüchterne Helligkeit des Inneren entgegengesetzt, den vielfältigen, "graphischen" Gliederungseinheiten außen die strengen, mehr körperlich-plastischen Elemente innen. Die Substantialität der Wand wird im Zusammenhang mit den großen Fensterflächen zu heller Immaterialität. Dieser "pittoreske Gegensatz" ist seit der Romantik ein gängiges Gestaltungsmittel der "Stimmungsarchitektur"²⁶⁾, deren Übereinstimmung von Innen- und Außenbau in subtilen Zusammenhängen besteht. So ist hier als ein gemeinsames Kriterium das Einführen des "Erscheinungshaften" in den sachlichen Raum zu sehen. Die "Introversion einer Stirnvorhalle"²⁷⁾ gibt dem aus dem "Freiraum" des Turmes kommenden Besucher einen niedrigen "heimeligen" Dunkelraum, durch dessen verschattete Bogenöffnungen der helle Raum nahezu als Vision steingewordener Frömmigkeitsgeschichte erscheint. Einerseits gibt der Mittelausblick ein distanziertes, gerahmtes Bild des Hochaltars, andererseits verliert der Betrachter das Gefühl für die Kommensurabilität des Bildes und des Raumes, da die Pfeiler überschritten werden und ihre Höhe somit zunächst nicht eingeschätzt werden kann.²⁸⁾

Der Bau steht also keinesfalls am Beginn eines "dogmatischen Historismus", als es nicht "um romantische Stimmung, sondern um größere Richtigkeit der Formen und absolute Stilreinheit" (32, S.31) ging.

Bis Ende der sechziger Jahre hatte sich die unermüdliche Arbeitskraft Dollmanns mit einer Vielfalt von Stilen und Aufgabenstellungen auseinandergesetzt. Der Künstler war so

zu einer wichtigen Figur des Münchner Kunstgeschehens geworden²⁹⁾. Dies, sowie seine solide Reputation als Klenzeerbe und Vertreter der eigenen Schöpfungen, seine ausdehnte Berufserfahrung und vor allem wohl seine Vielseitigkeit auf technischem und künstlerischem Gebiet ließen den nahezu Vierzigjährigen als den geeigneten Architekten für das von König Ludwig II. in Linderhof geplante Wohnhaus erscheinen³⁰⁾. Kabinettssekretär Dufflipp³¹⁾, Kenner der Münchner Verhältnisse, dürfte dem König diesen personalpolitischen Vorschlag unterbreitet haben.

Abb. 6-11

Neben Arbeiten zur Umgestaltung einiger Zimmer der Burg Trausnitz in Landshut(48, S.139)³²⁾ lieferte Dollmann 1868 die ersten für Linderhof bestimmten Pläne, also noch während seiner Tätigkeit im Staatsdienst. 1869 wurde er vom Beamtendienst freigestellt, um nach bestandener Bewährungsprobe 1871 ganz in den Dienst des Königs zu treten. Rasch wurde er zum Hofbaumeister, Hofbauintendant, Hofbaudirektor und dann schließlich 1881 zum Oberhofbaudirektor³³⁾ befördert, nachdem er schon 1876 nach Vollendung der Linderhofer Anlage den persönlichen Adel erhalten hatte. Während dieser langen Jahre kam es vermutlich nur zu einer einzigen persönlichen Begegnung von König und Künstler (15, S.249)³⁴⁾.

Die ausgedehnte Bau- und Projektierungstätigkeit des Königs gab dem Architekten ein riesiges Arbeitsprogramm und einen nahezu unüberschaubaren Aufgabenbereich, zu dem neben Entwerfen und Überwachen der einzelnen Bauten so verschiedene Bereiche wie die Auswahl geeigneter Künstler und Handwerker, das Aufstellen ikonographischer Programme, Reisen zu Weltausstellungen und Vorbildbauten mit den zugehörigen Berichten und Würdigungen, Besuche von Auktionen und Sammlungen, sowie komplizierte Ankaufsverhandlungen von Kunstobjekten gehörten.

1882 fiel Dollmann in Ungnade und wurde 1884 von seinem Mitarbeiter Julius Hofmann im Amt abgelöst(vgl. 16, S.250). Der aktuelle Anlaß für die Unstimmigkeiten war wohl der für den Geschmack des Königs zu bescheiden ausgefallene Entwurf für die Burg Falkenstein. Dollmann starb am 31.3.1895 und wurde auf dem Münchner Südfriedhof beigesetzt³⁵⁾.

Tätigkeit und Persönlichkeit Dollmanns erhielten im Lauf der folgenden Jahrzehnte die unterschiedlichsten Beurteilungen. Prädikaten wie "phantasievoll", "schöpferisch", "vielseitig", "mit hohem Kunstsinn begabt und von unermüdlicher Schaffensfreude" stehen Aussagen gegenüber wie "nicht durchaus qualitätslos", "ausführendes Organ eines königlichen Sonderlings", "Eklektiker vom Scheitel bis zur Sohle", "gefügiges Werkzeug". Zusammenfassend läßt sich die heute gängige Ansicht mit den Worten Herbert Brunners ausdrücken : "Bedeutungsvoll überschattet der Name des Bauherrn den des Künstlers"³⁶⁾. Demgegenüber gilt es, eine unserem Verständnis angemessene Vorstellung von den schöpferischen Fähigkeiten und den künstlerischen Ambitionen des Architekten zu profilieren.

III. Künstlerische Normen des Architekten

Verschiedene Reisen im Auftrag des Königs führten Dollmann nach Frankreich, Böhmen und Italien, sowie nach Würzburg und Brühl. In zahlreichen Gutachten und Beschreibungen³⁷⁾ der besuchten Kunstdenkmäler, Ausstellungen, Herstellungsbetriebe und Sammlungen gibt Dollmann selbst Aufschlüsse über seine Wertungen künstlerischer Produkte. Neben einer Aufzählung ikonographischer Bildinhalte und faktischen Bestandsaufnahmen bestimmt eine Verquickung von ästhetischen und historischen Kategorien seine Darstellung. Der ver-

meintlich objektive Wert des "Geschichtlichen" wird mit subjektiv-individueller und zeitgenössisch geprägter Normierung von Schönheit und Harmonie verbunden.

Neben der Bindung an die Kunst vergangener Epochen ist für den Architekten Dollmann "das architektonische Moment" Grundlage jeglicher Gestaltung. Daher spricht er auch statt von "Innendekoration" immer von "dekorativer Bauweise"³⁸⁾. Die mit "Originalität" und "Genialität" zu verwirklichende "malerische Harmonie" und "Schönheit", die sich in der "Wirkung" des "Allgemeineindrucks" und des "Details" unabhängig voneinander manifestieren können³⁹⁾, werden durch mehrere Komponenten geschaffen: durch "Einheit", "Ordnung" und "Symmetrie", durch "Geschmack" und "maßvollen Reichtum der Dekoration". "Einfachheit" wird zwar in einzelnen Fällen durchaus anerkannt, ist aber im allgemeinen der gewünschten "Pracht" und "Großartigkeit" unterlegen. "Fülle", die stilistisch Vielfalt, formal Vielzahl meint, ist, wie für die meisten Zeitgenossen, so auch für Dollmann Voraussetzung für eigentliche Schönheit. Das "homogene Ganze", das ein "anmutiges Bild" bieten soll, ist vor allem durch "Stilisierung", durch die Übergänge verschleifende "Farbenharmonie", durch Proportionierung in optisch "schönen Verhältnissen" und durch "geordnete dekorative Behandlung" zu erreichen. Demgegenüber ist, wie auch immer begründete, historische Einheitlichkeit von geringerer Bedeutung. Eine "genügende Auffassung der Zeit" ist durchaus ausreichend. "Kostbares Material", sowie gleichmäßig qualitätvolle, handwerklich "genaueste Arbeit" sind für ein Kunstwerk unabdingbar.

Aus Äußerungen Dollmanns zusammengesetzt spiegelt dieses "Programm" die künstlerischen Zielvorstellungen und Wertmaßstäbe, die Dollmann seiner Arbeit am Linderhof zugrunde legte.⁴⁰⁾

C. ARCHITEKTUR

I. Bau und Planungsgeschichte

a) Erste Planungen im Graswangtal

Parallel zur Fertigstellung seiner Stadtwohnung im Festsaalbau der Münchner Residenz (58, S.52 und S.147)⁴¹⁾, plante Ludwig II. neben anderen Projekten⁴²⁾ einen Landsitz in den bayerischen Bergen⁴³⁾. 1868 erwarb er deshalb ein weites Areal um den alten, zum königlichen Besitz gehörigen Linderhof⁴⁴⁾. Da der Bau des beabsichtigten Wohnhauses, der Kapelle und der Stallungen sicherlich einige Zeit in Anspruch nehmen würde⁴⁵⁾, ließ er, um währenddessen nicht auf einen bequemen Aufenthalt in der ihm vertrauten und lieb gewordenen Umgebung verzichten zu müssen, 1869 die alte, neben einem Ökonomiegebäude situierte Jagdhütte seines Vaters, das sogenannte Königshäuschen⁴⁶⁾, durch Dollmann umbauen und instandsetzen⁴⁷⁾. Schlaf-, Wohn- und Speisezimmer des ersten Stockwerkes wurden mit einfachen, eigens angefertigten Rokokomöbeln, vorwiegend in Blau mit hellen Hölzern, ausgestattet. Ein kleiner Garten mit Springbrunnen und einem Alpinum wurde angelegt.

- 2.1.1. Der erste, 1868 entstandene Plan Dollmanns⁴⁸⁾ für das neue
2.1.2. Wohnhaus zeigt die Dimensionen einer herrschaftlichen Villa⁴⁹⁾, die Funktionen der Räume entsprechen aber den Aufgaben eines Königsschlusses. Neben den königlichen Wohnräumen enthält das Obergeschoß eine "Spiegelgalerie", einen Kriegs- und einen "Friedenssaal", einen Teil von Versailles "en miniature"

also. Als weitere Reminiszenz an Versailles ist die Lage des Schlafzimmers anzusehen. War aber einmal die Assoziation⁵⁰⁾ zum Baukomplex Versailles, nicht nur zum "Genre Louis XIV"⁵¹⁾ allgemein gegeben, blieb der gemeinte Bau stets als konkreter Bezugspunkt präsent. Daraus folgte beim Planungsfortgang eine immer größere Annäherung an das

2.2.1.3. Vorbild. So zeigt ein späterer Plan, unter Beibehaltung der Grundrißeinteilung, eine Vergrößerung des Projektes, d.h. es wird der Versuch gemacht, sich den Dimensionen des

2.2.1.5. Zielbildes zu nähern. Ein weiterer Schritt ist dann das Einführen eines als Imaginationsvehikel geeigneten, zusätzlichen Raumes, wie es sich in der Aufnahme der "Salle de Garde" und dem Einführen einer "Cour d'honneur" zeigt. Auf Grund dieses Eskalationsmechanismus schob sich der Baubeginn immer wieder hinaus, obwohl der Standort in der Nähe des Königshäuschens festgelegt und mit dem Planierungsarbeiten bereits begonnen worden war⁵²⁾. Gebaut wurde das Versailles-Projekt erst zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt auf der Insel Herrenchiemsee.

2.3.1.ff Ein ähnlicher Vergrößerungsprozeß⁵³⁾ fand auch bei der Basilika (Königshalle) eines ebenfalls für die Linderhofer Gegend gedachten byzantinischen Projektes statt (60, S.46). Statt einer Verwirklichung dieser Pläne wandte sich Ludwig II. Ende 1870 dem weiteren Ausbau seiner Unterkunft im Königshäuschen zu. Er liebte es, das Fortschreiten seiner Bauten aus der Nähe zu beobachten⁵⁴⁾, wie er es vor allem in Neuschwanstein, später auch in Herrenchiemsee tat. Noch, bis 1873, war ja "Meicost-Ettal"⁵⁵⁾, dessen Entstehung er hätte verfolgen wollen, für das Graswangtal geplant.

Vorbemerkung : Die Diskussion der Planungs- und Baugeschichte dient vor allem der Erforschung und Klärung von Entstehungsmodus und Determinanten der die eigentliche Bauaufgabe erst allmählich konstituierenden, struktiven Bausubstanz, die bisher nicht als Eigenwert, sondern lediglich als "Gehäuse für schon bestehende Zimmer" (60, S.28) gesehen wurde. Um eine sinnvolle Darstellung zu ermöglichen, müssen Assoziationsbereiche, Wohn-, Repräsentations- und Ansichtsfunktion der Innenausstattung und Kenntnis des heute bestehenden Baues angedeutet und mit einbezogen werden; ebenso wie das aus dem Oeuvre abgeleitete Wissen von den gestalterischen Zielen Dollmanns verwertet werden muß.

b) Der "Almhüttenbau"

Die Planungsgeschichte der Umgestaltung des Königshäuschens beginnt mit einem Brief des Stallmeisters Hornig an den Kabinettssekretär Döfflipp : "Majestät möchten, ähnlich wie ich Herrn Hofrath hier aufzeichne, den kleinen Anbau am Häuschen des Linderhofes herstellen lassen". (Es folgt eine Skizze). "Der Fußboden sollte mit den Zimmern Seiner Majestät in gleicher Höhe liegen und nur das mittlere Zimmer heizbar werden. Herr Hofrath möchten Majestät einen kleinen Plan vorlegen lassen" (Korr. Döff.30.9.1870). Drei Räume werden als Erweiterung des bestehenden Baues geplant. Nur einer soll in noch nicht festgelegter Funktion bewohnbar werden, die beiden anderen dienen lediglich der Vervollständigung des Ensembles, das sowohl im Grundriß als auch in der vom König gleich angegebenen Farbgestaltung des von vornherein prunkvoll-prächtig gedachten Rokoko-Interieurs als in sich geschlossene, ablösbare Parzelle erscheint. Darin und

3.1.1.1.

im Hinausgehen über eine unmittelbare Funktion liegt schon die Tendenz zur "kristallinen" (55, S.52) Ausdehnung des Anbaues beschlossen. Grundriß- und Innenraumgestaltung werden als weitgehend unabhängig voneinander zu formende Erscheinungsmodi angeregt. Aufgabe des Architekten ist es, derartige Anweisungen in konkrete und realisierbare Zusammenhänge zu übertragen. Den Auftrag hierzu erhielt Dollmann, der durch seine verschiedenen Planungen und Arbeiten für den Linderhofer Bereich mit Terrain und Situation bestens vertraut war. In der Auseinandersetzung mit den weniger ästhetisch, als vielmehr historisch-assoziativ ausgerichteten Wunschbildern des Königs bestimmen die Vorstellungen und Eigenheiten dieses Künstlers den weiteren Entwicklungsgang⁵⁶⁾, modifiziert von während der baulichen Ausführung entstehenden Eigengesetzlichkeiten der Architektur.

Der Grundrißvorschlag des Briefes hatte einen runden Mittelsalon mit einander gegenüberliegenden, halbkreisförmigen Kabinetten vorgesehen, in dieser Form wahrscheinlich inspiriert von Gewölbeprojektionen ähnlicher Gestalt, die dem König in den kunsthistorischen Werken seiner reichhaltigen Bibliothek begegneten. Um diese abstrakt geometrische Form innerhalb der durch das Königshäuschen gegebenen Dimensionen in benutzbare und räumlich wirksame Architektur umzusetzen⁵⁷⁾, verwandelt Dollmann den Mittelraum in ein Oval, den flankierenden Kabinetten gibt er Hufeisenform⁵⁸⁾. Der Weg zu dieser Grundrißgestalt läßt sich anhand eines Dollmann zugeschriebenen Entwurfes verdeutlichen. Ludwig II. hat also keinesfalls den Grundriß "selbst erfunden"⁵⁹⁾.

- 3.1.1.2. Die Skizze zeigt eine symmetrische Ergänzung des Grundrisses, d.h. eine Verdoppelung des gewünschten Anbaues. Dies entsprang den ausgeprägt architektonischen Vorstellungen Dollmanns und seinem Wunsch nach möglichst günstigen Voraus-

setzungen für Gliederung und Erscheinung des Außenbaues. Daß der Architekt den Anbau bereits hier als zum Teil selbstständiges Gebilde betrachtet, wird darin angedeutet, daß er den Grundriß des Königshäuschens nicht voll ausgezeichnet wiedergibt. An den nördlichen Abschnitt des Jagdhauses schließt sich, durch zwei kleine, rechteckige Zwischenstücke abgesetzt, ein U-förmiges Rastersystem mit sieben Feldern an, dessen Linien die Außenkanten des Gebäudes angeben. Dem Königshäuschen angepaßt ist die Breite des Rasters, dessen Dreierteilung nicht mathematischer Proportionierung, sondern optischen Gesichtspunkten verpflichtet ist. Die Länge des Grundschemas bestimmt der Techniker Dollmann dagegen mit einer reinen, optisch neutralen, Zahl. Das Maß von 50 bayrischen Fuß überschreitet ohne erkennbare Bindung an die Verhältnisse des alten Baues dessen Länge um ein Geringes, bot aber geeignete Möglichkeiten zu proportionierter Einteilung, da bei angemessenen Größenverhältnissen im Verhältnis 1:2:1 unterteilt werden konnte. In Annäherung an die Skizze Hornigs, die einen von zwei Halbkreisen flankierten Vollkreis zeigte, werden nun die halbierten, überschrittenen Ovalformen der großen Rechteckflächen in zwei der kleineren Felder eingetragen, dergestalt daß der zur Verfügung stehende Raum ganz ausgefüllt wird. Der für die weitere Entwicklung tatsächlich richtungsweisende Gedanke wird im rechten unteren Eckfeld formuliert, indem hier die Hufeisenform kleiner als der gegebene Raster erscheint und einem Quadrat einbeschrieben ist. Gleichzeitig mit einer Vergrößerung des Ovalfeldes über den Raster hinaus wird der linke Ovaltrakt einseitig nach Westen verschoben, so daß ein großer, verwertbarer Mittelraum anstelle des ungeformten Verbindungselementes entsteht. Die südlich anschließende Fläche bleibt ungestaltet. Unter der Voraussetzung einer Ausführung des königlichen Auftrages entwickelt Dollmann in der Beschäftigung, im Spielen mit dem Ausgangsschema die wichtigsten, in der weiteren Entwicklung

tatsächlich beibehaltenen Formgedanken. Er arbeitet mit einzelnen Raumeinheiten, die in sich geschlossen, aber gegeneinander beweglich sind. Dies liegt zum Teil an der Struktur des Rastersystems, dem kein verpflichtender Modulus zu Grunde liegt, wie das bei Klenze, von dem Dollmann das Verwenden eines Rasterchemas übernommen hatte, der Fall war. Der Architekt modifiziert vielmehr die Gestalt des Rasters nach bereits vorhandenen Vorstellungen von Aussehen und Gesetzmäßigkeit des Baues, aus denen dann die Variationsmöglichkeiten innerhalb dieses "offenen" Systems ableitbar sind.

Ziel Dollmanns war von nun an die Verwirklichung dieser Konzeption eines erweiterten, selbständigen, tendenziell sogar eigenständigen Anbaues mit symmetrisch geordneter Raumabfolge. Seine im bürgerlichen Wohnungsbau gewonnenen Erfahrungen ließen ihn auf einen repräsentativen Villenbau hinarbeiten. Da die Erweiterung des Königshäuschens der erste und vorläufig auch einzige größere konkrete Auftrag war, den Dollmann selbständig für den König auszuführen hatte, verfolgte er seine Zielvorstellungen mit außerordentlicher Zähigkeit. Durch geschicktes Taktieren gelang es ihm, unter Ausnutzung und Berücksichtigung der vom König befohlenen Einzelheiten, seine "Villenvorstellung" allmählich zu baulicher Substanz zu konkretisieren.

- 3.1.1.3. Zunächst lieferte er Detailpläne für den gewünschten dreiteiligen Anbau. Hier fand Dollmann die endgültige Form der Ovaleinheit: Eine volle Ellipse wird von zwei schmälere Hufeisenkabinetten begleitet; der Anschluß an die Jagdhütte erfolgt durch einen kleinen quadratischen Raum. Die Teilung der Längserstreckung von 50 Fuß im Verhältnis 1:2:1 liefert das verbindliche Maß für die Proportionierung, wöcher ein aus Quadraten zusammengesetztes Raster zu Grunde liegt. Die Rundformen sind ebenfalls von der Grundeinheit abhängig⁶⁰⁾. Es entstehen sorgfältig konstruierte, im Gegen-

satz zu ähnlichen, rhythmisch gegliederten Grundrissen des Fischer von Erlach⁶¹⁾, auf sich selbst bezogene und aneinandergehängte Figuren, deren Verbindung vor allem in der Innenausstattung erfolgt. Zu dem geschilderten Grundriß existieren noch die verschiedensten, detaillierten Konstruktionszeichnungen⁶²⁾, so daß der Bau sicher auf der Grundlage dieses Planmaterials, und zwar noch 1870, begonnen und auch im wesentlichen bereits fertiggestellt wurde (Korr. Duff. 17.11.1870).

Die kurze Bauzeit wurde durch die Konstruktionsart ermöglicht. Im Anschluß an die Bauweise des Königshäuschens, die wohl ihrerseits vom Äußeren des Ökonomiegebäudes abhängig ist, verwendet Dollmann kein durchgehend festes Mauerwerk, sondern für die Wohnräume auf gemauertem Sockel eine einfache Holzständerkonstruktion, die im weiteren Verlauf der Entwicklung das eigentümlich Schwerelose, die leichte Verschiebbarkeit und Beweglichkeit des Grundrisses ermöglichen half. Nach Außen erscheint eine Art Bretterfachwerk, das sich an die Gliederungselemente, das Verhältnis von Holz- und Steinbau, sowie an die Farbwirkung des Königshäuschens anschließt.

4.1.1.

3.2.1.1. Die Außenhaut zeigt in den Fensterformen eine Rhythmisierung zur Mitte hin, die aber neben den statischen Fachwerkfeldern, dem gleichförmigen Sockel und dem mit dem Königshäuschen firstgleichen, gerade durchlaufenden Satteldach nicht zur Wirkung kommt. Die Ovalform des Inneren erscheint nur in einer leichten Vorwölbung der Wand angedeutet, die Höhe der Innenräume bleibt nach außen unklar. Grundriß und Raumgestalt des Innenbaues werden im Außenbau zu Gunsten des optischen Zusammenschlusses mit dem Königshäuschen kaschiert. Das königliche Wohnhaus, im "Gebirgsstil"⁶³⁾ erbaut, erscheint zusammen mit dem Ökonomiegebäude und der Bergkapelle aus der Ferne gesehen wie eine Gruppe ländlich traditioneller Bauten.

4.1.1.

Ästhetische Einheitsbestrebungen und der Wunsch Dollmanns nach einer angemessenen Einordnung in Landschaft und gestaltete Umwelt waren für diese Erscheinungsweise maßgebend. Der Architekt erfüllte die Forderung Jakob von Falkes⁶⁴⁾, der postulierte, daß "in romantisch-pittoresker Gegend, in Waldschluchten oder unregelmäßig wechselvollem Terrain" ... "schon der Villa oder dem Schlosse selbst eine malerisch unregelmäßige Gestalt" gegeben werden müsse (18, S.92). Daneben spielten Allusion auf ländliches Bergbauerntum, Konzession an "Heimat"-Tendenzen und nicht zuletzt auch ein bayerisch-nationales Element eine wesentliche Rolle. Aus der Nähe dagegen prägt sich die Andersartigkeit des Annexbaues und des darin zu erwartenden Interieurs in der symmetrischen Aufteilung des Fachwerkes, dem "Risalit", in der Größe der Fenster und den mit Spitzenvorhängen versehenen Bogenfenstern deutlich aus. Fernblick und Nahsicht ergeben, wie schon bei der Giesinger Kirche, verschiedene Assoziations- und Gestaltungsbereiche.

Für das Königshäuschen stand der Verwendungszweck als Bauernhaus und dann als Jagdhütte eindeutig fest, die geplante Funktion des neuen Anbaues dagegen ist nicht genau zu ermitteln. Er scheint wohl zunächst zur Aufnahme eines Schlafzimmers bestimmt gewesen zu sein (11 S.668), wofür sich aber die gewählte Ovalform als zu klein erwies⁶⁵⁾, so daß Dollmann eine Veränderung des Schlafzimmers als Anlaß für die Vorlage eines erweiterten Planes nehmen konnte⁶⁶⁾.

3.1.1.4. Wie es die Konzeptionsskizze vorgesehen hatte, wurde der Ovaltrakt spiegelbildlich verdoppelt, wobei der Abstand der beiden Raumeinheiten durch das eingeschobene Schlafzimmer bestimmt wurde. Die elliptische Form des Raumes stimmt

in der Länge mit den beiden anderen Ovalen überein, in der Breite erscheint sie vergrößert, um so eine funktionell günstigere Einteilung des Zimmers zu erreichen. Der Anschluß des erweiterten Raumkomplexes an das Königshäuschen wird durch eine von Ost nach West gestreckte "Passage" hergestellt. Als Negativform der umgebenden Räumlichkeiten und Bauteile entsteht auf diese Weise ein unregelmäßiger Binnenhof, der nicht als Freiraum gestaltet, sondern lediglich als Verbindungsmöglichkeit für die Dienerschaft verwendet wird. Seine Ungestalt fordert Gestaltung: womit von Anfang an die Möglichkeit zur Verdrängung des Königshäuschens angelegt ist. Das Grundrißbild zeigt die Verschiedenartigkeit von Raumformen und Raumorganisation beider Bauten, die, unterstützt durch die jeweils annähernde Quadratform des einzelnen Komplexes, völlig selbständig und gegeneinander abgeschlossen erscheinen. Im Gegensatz zum Königshäuschen präsentiert sich der Anbau mit drei gleichwertigen, nach außen geöffneten "Passaden". Die U-förmige Kette der gleichmäßig aneinander gehängten, isolierten Einzelräume fordert unter Ausnutzung der "Drehräume" ein Durchschreiten. Die Ergänzung des Grundrisses zum in Ansicht und Benutzbarkeit vollständig ringförmigen "Panorama"⁶⁷⁾ scheint an dieser Stelle nur eine Frage der Zeit. Hier treffen sich die Absichten des Bauherrn und des Architekten. Dollmann war geschult an der Glyptothek Klenzes (41, S. 184-209), die als kontinuierliche, in sich selbst zurücklaufende Abfolge architektonisch konstruierter, selbständiger und gleichwertiger Räume auf stimmungsbildhafte Präsentation musealer Gegenstände und auf Repräsentation idealer Wunschvorstellungen und königlicher Kulturwürde angelegt ist. Der zugehörige Außenbau zeigt unter Betonung der Frontansicht eine kompakte, allseitige, stark auf die Umgebung bezogene Wirkung. Der Bauaufgabe eines königlichen Wohnsitzes angepaßt, werden Form- und Erscheinungskriterien des Klenze-Bäues als vorbildlich angenommen und in der Gestal-

tung des Anbaues angenähert. Die so eröffneten Möglichkeiten zu Repräsentations- und assoziativer Schaufunktion kamen den Intentionen des Königs entgegen. Wie wichtig die bildhaften Qualitäten der Anlage für Ludwig II. waren, zeigt sich darin, daß für die neu hinzugekommenen Räume, die von Dollmann in ihrem praktischen Verwendungszweck und ihren zeremoniell-repräsentativen Aufgaben als "Antichambre", Chambre du Conseil", "Cabinet de Toilette" und als "Chambre à coucher du Roi" apostrophiert worden waren, sofort die dominierenden Farbtöne der Innenausstattung angegeben wurden; wie auch späterhin die Funktionsbezeichnungen der Zimmer weitgehend durch Farbennennungen ersetzt werden. Allein die Repräsentationsräume werden ausgenommen. Die Genehmigung zur Erweiterung der Anlage erscheint somit konsequent.

- Ludwig II. wünschte allerdings im Sinne des gedachten Repräsentationszeremoniells⁶⁸⁾ eine Planänderung. Statt des ovalen wird in einer flüchtigen Skizzierung ein hufeisenförmiges, und somit größeres Schlafzimmer gefordert. Der Raum, in den Maßen von der Grundeinheit abhängig, ist jetzt in einem weit aus der Nordfront herausspringenden Bauteil untergebracht und erhält sein Licht vom Hof her. Zusammen mit den seitlichen Kabinetten ergänzt er sich zu einer Dreibogenform, so daß die beiden kleinen Kabinette, obwohl mit ihren "Einheiten" fest verbunden, mit dem Schlafzimmer zusammen als ein in Grundriß und Raumeindruck befriedigendes Ensemble angesehen werden können. Wie es historistischer Denkungsart durchaus entsprach, war im "Schaubild" (30, S.457) dieser geometrischen Figur die mögliche Gedankenverbindung zum Grundriß einer Kirchenapsis angedeutet, so daß die für Ludwig II. nahezu sakrale Bedeutung des Schlafzimmers (vgl.16) nicht nur in Größe und Lage, sondern auch formal-assoziativ betont wurde. Ebenso ist die Anspielung auf einen Thronsaal
- 3.1.1.4.
- 3.1.1.5.

gegeben, wie ein späteres Projekt (3.1.1.11.), das einen Hufeisenraum als Thronsaal darstellt, zeigt und ein Vergleich mit dem "byzantinischen Schloßprojekt" bestätigt⁶⁹⁾.

Statt des losen Zusammenhanges von Hufeisenkabinetten und Ovalraum entsteht inhaltlich wie formal eine fest zusammengeschlossene Raumeinheit, die, obwohl den Intentionen Dollmanns entgegenstehend, auf Wunsch des Königs in den folgenden Plänen beibehalten wird. Die Größe des Schlafzimmers, die Anlage einer Außentreppe auf der Westseite und die Aufwertung des Innenhofes - in seiner zusätzlichen Funktion als Lichtschacht und Prospekt vom Schlafzimmer her - verändert die Grundrißform. Statt um zwei voneinander ablösbare, richtungslose Bauten, von denen der eine die Möglichkeit zur Bildung repräsentativer Schauseiten aufweist, handelt es sich jetzt um einen zusammengebundenen, längsgestreckten, zum Teil nach innen gerichteten Baukomplex, dessen Fassaden untereinander ungleichwertig, aber durch die einzelnen Gestaltungselemente miteinander verbunden sind. Ein Verwachsen der beiden Bauten beginnt.

Um die Selbständigkeit des Anbaues zu wahren, verändert Dollmann unter Berufung auf eine günstigere Raumwirkung den Grundriß des Westtraktes, der als einziger noch die Möglichkeit zu einer Variation bot, da der Ostteil bereits gebaut und der Nordteil in seiner Struktur genau festgelegt war. Der Ovalraum wird unter Beibehaltung des nördlichen Kabinettes um 3 Fuß verlängert und um 2,5 Fuß verbreitert. Die volle Ovalform wölbt sich weit aus der Flucht der Kabinette heraus, so daß sie außen als Rundform anschaulich wird und nunmehr die Dimensionen des Königshäuschens überschreitet. Dollmann, für den Symmetrie zu den Grundbedingungen von architektonischer Harmonie (34, S.272) gehörte, gab die Gleichmäßigkeit der Anlage auf, um eine geeignete Voraussetzung zu gegliederter Fassadenbildung des Außenbaues zu erreichen. Es ergibt sich nun ein Grundriß- und Aufrißbild⁷⁰⁾, das in seinen verschiedenen

gesetzten Akzenten und in seiner Unregelmäßigkeit Vorstellungen von historischem Wachsen und Werden evoziert und an einen mittelalterlich⁷¹⁾ verschachtelten Gebäudekomplex erinnert. Die gleichzeitige Beschäftigung Dollmanns mit Neuschwanstein mag hier einen Niederschlag gefunden haben.

- 3.1.1.6. Es sind vier, nur in Einzelheiten voneinander abweichende
3.1.1.9. Exemplare dieses "mittelalterlichen" Grundrisses erhalten. Der Grundriß des Anbaues scheint also endgültig festgelegt, besonders da innerhalb dieser Planreihe das Hauptinteresse dem Füllen der Grundrißformen, d.h. der künstlerischen Gestaltung des Interieurs gilt. Die Schlafzimmereinteilung wird variiert, Fußböden und Möbelstücke werden angegeben und die Kabinette nach ihrem farblichen Stellenwert innerhalb der Raumabfolge bestimmt. Außerdem erhält der westliche Ovalraum statt zweier dicht beieinander liegenden Mittelfenster drei, durch verhältnismäßig breite Wandabschnitte getrennte Öffnungen. Hierin und in den eingezeichneten charakteristischen Rahmenformen zeigt sich, daß an diesem Punkt der Entwicklung, und zwar auf Wunsch des Königs⁷²⁾, der Entwurf J.A. Meissoniers für das Kabinett der Prinzessin Sartorinski (65, S.34) als vorbildlich für die Innenraumgestaltung der "Chambre du Conseil" in die Planung eingeführt wurde. Als Konsequenz aus der Übernahme dieses kompletten, in seinen Elementen festgelegten Vorbildes ergibt sich, wie es sich im Querformat des Planes schon andeutet, der Wunsch nach einer zugehörigen, dem bestimmenden Interieur angemessenen Aufrißzeichnung.
- 3.2.1.2. Für den Klenze-Schüler Dollmann bedeutet Aufrißgestaltung
3.2.1.3. Fassadengliederung, die immer räumlich-plastisches Absetzen einzelner Gebäudeteile und Bauglieder voneinander meint. Daher bietet das Äußere jetzt nicht mehr das durchlaufende Dach der Ostseite, sondern eine Staffelung verschiedener Dächer, wobei der Dachfirst über den Kabinetten nach wie vor in der gleichen Höhe wie der des Königshaushens liegt,

während das Kegelsatteldach des Mittelraumes darüber gehoben erscheint⁷³⁾. Durch das Einführen des isolierten Daches und durch das dem Fachwerk an sich fremde Vorwölben⁷⁴⁾ der Wand wird der Mittelteil betont und von den Seiten abgesetzt. Wie in zeitgenössischen Publikationen gefordert wird⁷⁵⁾, scheint die Raumgliederung jetzt im Äußeren auf⁷⁶⁾. In beginnender Verwischung des pittoresken Gegensatzes von Innen und Außen nimmt damit die Entwicklung einer selbständigen Schauseite ihren Anfang. In der Entstehung einer vom Königshäuschen wesensmäßig unterschiedenen Fassade wird auch die Trennung von Bau und Anbau wieder möglich.

Wie sich schon an der Orientierung des Planes zeigt, war eine entsprechende Aufrißlösung für die Nordseite beabsichtigt, wegen des weit herausragenden Mittelteiles aber nur schwer möglich. Um Voraussetzungen zur Bildung einer befriedigenden Schauseite zu erhalten, mußte das Schlafzimmer in den Baukomplex hineingezogen werden, wobei sich die festgelegte Oval-einheit mit dem Arbeitszimmer nach Westen verschob. Dadurch entstanden zwei schmale Resträume, die Dollmann, da sie in Grundriß- und Raumwirkung den Zusammenhang der "Dreibogenform" unterbrachen, zu zwei kleinen "Antichambres" erweitern konnte. Jetzt wird es möglich und wegen der Aufrißgestaltung auch nötig, das Bett auf die Hofseite zurückzuverlegen, so daß der Bau wieder allseitig nach außen gewendet erscheint. Der Binnenhof wird trotz flächenmäßiger Vergrößerung weithin entwertet, so daß er erneut die Möglichkeit zu baulich-räumlicher Umformung bietet. Die ursprüngliche Konzeption eines selbständigen, vom Königshäuschen auch in den Dimensionen unabhängigen Baukörpers kann nunmehr verwirklicht werden.

3.2.1.5. Die symmetrische Gliederung der Raumabfolge in betonten Mittelraum, schmale Zwischenkabinette und breitere Eck-

kabinette bestimmt die Außenansicht. Der beherrschende, unter isoliertem Walmdach bis unter die Attika gemauerte Mittelteil wird von niedrigen Seitentrakten begleitet, deren Eckpartien unter einem eigenen kleinen Dach leicht vorgezogen sind. Der räumlichen und kubischen Absetzung der einzelnen Bauelemente entspricht die akzentuierte Verteilung von Holz- und Mauerwerk im Fassadenrelief. Neben dem für die Oberflächengestaltung der Seitenteile beibehaltenen Bretterfachwerk betonen die in die Mauerfläche glatt eingeschnittenen Fenster und aufgesetzte, erhabene Putzflächen die Materialität der Wand, worin bereits eine tiefgreifende Umgestaltung angelegt ist.

3.2.1.4. Den Konstruktionsentwurf für die Südansicht des Anbaues stellt Dollmann nicht in den Zusammenhang des alten Baues; sondern er zeigt isoliert die Ansicht des Ovalraumes mit den Treppen- und Korridorannexen, die in ihrer Holzkonstruktion mit den verschiedenen gestaffelten und in den Firstpunkten nicht aufeinander bezogenen Dachformen einen turmartigen Eindruck hervorrufen.

Es ergeben sich also vier unterschiedene Ansichten, von denen eine jede eine malerisch-bildhafte Variation des angeschlagenen Grundthemas bildet. Bedingt durch das Ausprägen von Grundriß und Interieur im Exterieur erfolgt der Zusammenschluß der beiden Bauten jetzt nicht mehr vorwiegend optisch über den "Almhüttencharakter", sondern auf imaginativem Weg durch den allgemeinen Eindruck der pittoresken Mittelalterlichkeit eines bewegt gegliederten Gruppenbaues. Trotz der teilweisen Symmetrie des Grundrisses wird man an den "Burgenstil"⁷⁷⁾ des zeitgenössischen Villenbaues mit seinen Türmen und Erkern, Fachwerkwänden und malerisch-unregelmäßigen Ansichten erinnert. Nur Material und Detail sind noch der heimatlichen Bauweise verpflichtet, der Gesamteindruck dagegen bietet in der Landschaft und neben den

anderen Gebäuden ein uneinheitliches, fremdartiges Bild. Hierin sind weitere Veränderungen angelegt: Den Vorstellungen Dollmanns entsprechend muß der Bau entweder der Landschaft andersartig eingepaßt oder die Umgebung dem Bau angepaßt werden. Es wird - unter der Direktive des Hofgartendirektors Carl von Effner - vor der Westfront des Anbaues ein Ziergarten angelegt (Korr. Düff. 25.10.1872), dessen französisches Gepräge später auf die Gestaltung des Baues selbst zurückwirkt.

Ländliche, höfische und mittelalterliche Welt werden simultan dargestellt, wobei die Struktur des nach den geschilderten Plänen tatsächlich ausgeführten Baues von dem Nebeneinander der verschiedensten Gegensätzlichkeiten bestimmt ist: Einem teilsymmetrischen Grundriß steht die Regellosigkeit des Gesamtkomplexes gegenüber, dem für "zeitlos" gehaltenen Gebirgsstil des Königshäuschens die vergangenheitsbezogenen Tendenzen des Anbaues, einem Baukubus ein Gruppenbau; ein prunkvolles Interieur befindet sich in einem schlichten Außenbau mittelalterlichen Eindrucks. Von den Wünschen des Bauherrn angeregt, vor allem aber von den Intentionen des Architekten, der von "Erscheinungsverschiedenheit" als gestalterischem Mittel zur Erreichung eines homogenen Ganzen spricht, bestimmt, prägt sich der pittoreske Gegensatz in verschiedener Darstellung, sowohl formal als auch historisch-zeitlich, in der Gestalt des Baues aus⁷⁸⁾.

Worauf es Dollmann bei Anlage und Darbietung der Gegensätzlichkeit von Bau und Anbau letztlich aber ankam, nämlich die schon in einem vorigen Plan angedeutete Verdrängung des Königshäuschens (3.1.1.7.) und die Umwandlung des Gebäudekomplexes in eine eigenständige Bau-Einheit mit repräsentativen Schauseiten, zeigt ein während der Bauzeit

3.1.1.11. des nördlichen Anbaues entstandenes, groß angelegtes Projekt.

Die Substanzialität der Schlafzimmerwand hat sich hier ausgedehnt und umschließt in Gestalt eines glatt durchgehenden Mauerwerkes den nördlichen Trakt, der im Grundriß noch die beiden ungleichen Ovaleinheiten und die unveränderte Form des Schlafzimmers⁷⁹⁾ aufweist. Das Königshäuschen ist verschwunden und wird durch einen fünfgegliederten, der U-form des Nordbaues vorgelagerten querrechteckigen, breiten Bauriegel ersetzt, dessen mittlerer Thronsaal, in Form und Funktion dem gleichzeitigen Neuschwanstein entsprechend, mit seinem halbkreisförmigen Abschluß den größten Teil des Hofes einnimmt. An die beiden flankierenden Räume, von denen der westliche eine "Antichambre", der östliche eine "Antichambre" und ein Treppenhaus enthält, schließen sich im Obergeschoß zwei Terrassenflächen an, so daß die breite südliche Schaufront in einen zweigeschoßigen Mittelbau und in niedrige, den Galerien des Dresdner Zwingers entsprechende Seitenteile gegliedert erscheint⁸⁰⁾.

1872 hatte der Architekt Adolf Seder⁸¹⁾ im Auftrag des Königs ein an das Münchner Cuvilliés-Theater angelehntes Theaterinterieur (6.2.2.1.) gezeichnet, dessen Standort und Verwendung noch nicht festgelegt waren. Durch zwei halbkreisförmige Verbindungsgänge schließt Dollmann einen zur Zeichnung Seders passenden Grundriß an den Nordtrakt an⁸²⁾. In der Zusammenfassung einer gemeinsamen Fassade werden die Wohnräume so zum "Theaterfoyer", worin die Ansichts- und Illusionsfunktion der Anlage deutlich betont wird. Eine Verwirklichung des Projektes verbot sich aus technischen Gründen und der terrainmäßig bedingten Situation⁸³⁾. Dollmann benutzt diesen Plan vor allem zu Demonstrationszwecken: Fassadenstil, Theaterbau⁸⁴⁾ und Thronsaal - Lieblingsgedanken des Königs - waren als Anreiz für Ludwig II. gemeint, sich mit einer Umgestaltung der Anlage auseinanderzusetzen, da

dieser wohl in Erinnerung seiner eigenen Kindheitserlebnisse, aus Pietät gegen das Wohnhaus seines Vaters und mit Blick auf die Baugeschichte von Versailles ⁸⁵⁾ derartigen Plänen zunächst ablehnend gegenüberstand.

Im Sommer 1872 war der Bau in seinen konstruktiven Teilen im wesentlichen fertiggestellt, die künstlerischen Aktivitäten galten seitdem in verstärktem Maß der Innenausstattung. Die intensive Beschäftigung mit dem Interieur drückt sich in den Raumbezeichnungen und in Detailformen des Grundrisses aus. Die Umbenennung der Antichambres in ein "Cabinet blanc" und ein "Cabinet jaune" geht auf den König, die Umwandlung des "Salon oval" in ein Speisezimmer auf Dollmann zurück. Der Architekt nimmt die Abänderung eines Mehrzweckraumes in einen Raum mit einseitig festgelegter Funktion zum Anlaß für eine Umgestaltung der Inneneinrichtung ⁸⁶⁾ und eine davon wiederum abhängige Umformung des Grundrisses. Die von Dollmann angestrebte Symmetrie wird durch spiegelbildliche Angleichung der östlichen Ovaleinheit an den Westtrakt erreicht, ebenso wie die beiden weißen Kabinette durch Anlage einer "Drucktreppe" übereinstimmende Form erhalten. Gleichfalls zu Gunsten der Symmetrie und Wohnlichkeit wird die Dreifenstrigkeit der "Chambre du Conseil" aufgegeben und das Interieur Meissonniers somit den veränderten Bedingungen und dem Wohncharakter des Raumes angepaßt. Durch halbes Einzeichnen des sonst nur angedeuteten Königshäuschens wird ein ringförmiger Abschluß des Anbaues durch einen neuen Gebäudeteil, der den nunmehr an Stelle des alten "Salon oval" benötigten neuen Salon enthalten könnte, angedeutet und vorgeschlagen. Der Grundriß des weitgehend selbständigen Anbaues ist jetzt endgültig festgelegt. Entsprechendes gilt für die Bedingungen des Aufrisses, da die Ostseite in Analogie zum Westteil gestaltet wird.

4.1.2.

Es existieren drei Ansichten des Baues, wie er sich Ende

1872, mit weitgehend vollendeter Innenausstattung⁸⁷⁾ dargeboten hat. Zwei dieser Bilder⁸⁸⁾, beide von Christian Jank, sind heute verschollen, das dritte, gemalt von Julius Lange⁸⁹⁾, befindet sich im Schachen-"Schlößchen". Es gehört zu einem Zyklus von vier Bildern, der dort in die schlichte Wandvertäfelung des Eingangsraumes eingelassen ist. Dargestellt sind zwei "exotische" Architekturen und als Pendant zur Ansicht des Graswangtales ein Blick auf Hohenschwangau. Für das Linderhofer Bild bestimmt Lange den Betrachterstandpunkt derart, daß der Bau, von Osten her gesehen, das Ökonomiegebäude verdeckt und als kompakte, ohne gärtnerische Überleitung unvermittelt in die Landschaft gesetzte Baumasse erscheint. Das Detail ist mit großer Genauigkeit wiedergegeben. In der dem tatsächlichen Bestand gegenüber durch Überhöhung des Untergeschosses betonten Vertikaltendenz, in dem Absetzen der einzelnen Bauteile voneinander und der bewegt gegliederten Dach-"Landschaft" wird die Besonderheit und Fremdartigkeit des Anbaues hervorgehoben. Das durchsichtige, leuchtende, "gläserne" Kolorit verfremdet auch die heimatliche Natur und entrückt die gemeinten Architekturen in den fernen, märchenhaften Bereich orientalischer Darstellungen. Linderhof wird so im fernen Land Utopia situiert, gleichzeitig aber im Bild als Wohnraumschmuck verwendet. Mit dem Umsetzen des fertigen Baues in den changierenden Realitätsgrad des Bildes ist diese Phase der Entwicklung abgeschlossen.

Dollmann ist seitdem nur noch mit ausführender, nicht mehr mit eigenständiger Arbeit betraut⁹⁰⁾. Deshalb versucht er erneut, den König für eine Umwandlung des Anbaues in ein selbständiges Gebäude zu gewinnen. Als Anreiz für den Bauherrn zitiert er wiederum bestimmte Vorlieben des Monarchen: So wählt er für die Zimmer des anstelle des Königshäuschens geplanten Südtraktes die Bezeichnungen "Chambre à coucher", "Salon de l'oeil de Boeuf" und "Salle de la Garde" - erneute

4.1.2.

3.1.1.13.

Reminiszenzen an Versailles also. Der alte Nordtrakt bleibt unverändert, tritt aber - wie schon bei dem Theaterprojekt - hinter dem Südteil völlig zurück. Die Raumaufteilung sieht einen großen, fast quadratischen Mittelraum in der Breite des Innenhofes vor, flankiert von je einem quadratischen Raum mit vorgelagertem Treppenhaus. Die zugehörige, mit Pilastern gegliederte Steinfassade⁹¹⁾ bezieht den Nordteil nicht in ihr Mauerwerk mit ein. Im unverbundenen Nebeneinander von äußerlich schlichtem, vielteiligem Wohntrakt und großräumigen, insgesamt prunkvollen Repräsentationsgemächern kann, unterstützt durch das Einführen eines zweiten Schlafzimmers, die Vorstellung der Grandes und Petits Appartements in Versailles assoziiert werden. Die Möglichkeit dieser Gedankenverbindung wird aber sofort wieder negiert, da flüchtig eingetragene Grundrißformen einen in den Proportionen angemessenen Südtrakt skizzieren, der aber zunächst nicht verwirklicht wird. Vielmehr wird der Gedanke einer partiellen Gestaltung durch eine Steinfassade aufgenommen und unter veränderten Vorzeichen verwirklicht.

c) Beginn der Verwandlung zur Villa

Nach der Besichtigung des Baues im Winter 1872 wünscht der König die Verlängerung des Schlafzimmers um eine Achse und kurz darauf erteilt er den Auftrag zur Herstellung einer Fassade im "Rococostyl"⁹²⁾.

- 3.2.2.1. Dollmanns erster Entwurf für eine Steinfassade bietet eine, von Nordwesten her gesehene, perspektivische Ansicht des Anbaues, ohne Einordnung in eine Landschaft und ohne das

Königshäuschen, das von diesem Betrachterstandpunkt aus verdeckt erscheint. Wie sehr die das Maß und die Struktur der Fassade bestimmende, unter dem Mauerwerk erhaltene Holzkonstruktion auf architektonische Schauwirkung hin angelegt ist, zeigt die Leichtigkeit, in der die gleichwertige Mehransichtigkeit der Fassaden architektonisch befriedigend gestaltet wird. Die Einordnung in die Landschaft oder ein gärtnerisches Ambiente fehlt bewußt, um die dekorative und plastisch-räumliche Aussagekraft, das Vor- und Zurückspringen der einzelnen Bauteile nicht zu verunklären und um die Fragen einer Umgestaltung der Umgebung zunächst noch offen zu lassen. Die vorgebliche Standortlosigkeit ermöglicht es auch leichter, "ausländische", d.h. in diesem Fall italienische Motive in die heimische Gebirgswelt einzuführen und dem Bau den Anstrich einer "Villa rustica" zu geben. Das geschieht durch die Einführung des rustizierten Sockelgeschosses und durch die Rusticapilester und -säulen des Wohngeschosses, ebenso wie durch die Balustraden des Daches und die Freitreppe. Daneben finden sich Motive des Dresdner Zwingers und Anklänge an die Würzburger Residenz⁹³⁾, ebenso wie französische Einflüsse und die Verwendung von Gartenplastik im skulpturalen Fassadenschmuck. Mit der Eliminierung des pittoresken Gegensatzes zu Gunsten angedeuteter historischer Reminiszenzen und bedeutungsvoller Architekturelemente wird jetzt auch im Äußeren aus dem anspruchslosen Landhaus⁹⁴⁾, das vor allem dem vorübergehenden Aufenthalt zur Rekreation dienen sollte, eine repräsentative Villa (vgl. 8). Zur Abrundung zum allansichtigen Bau⁹⁵⁾ fehlt nur noch eine gewichtige Eingangsfront.

- 3.2.2.2.-Eine Reihe von Aufrissen spiegelt den Entwicklungsgang der
3.2.2.9. drei Fassadenseiten⁹⁶⁾, deren detaillierte Darstellung im
3.1.2.1. Grundriß den Anlaß zur Vorlage eines neuen Gesamtplanes lieferte. Schon die perspektivische Ansicht hatte die Gleich-

wertigkeit und die allseitige Ausrichtung der einzelnen Schauseiten gezeigt, so daß die Anlage einer in der Breite stark dominierenden Südfassade - wie etwa beim Versailles- oder Theaterprojekt - unmöglich erscheint. Daher wird der als Konsequenz aus der Erscheinungsweise des Nordtraktes abgeleitete Südbau jetzt in den Proportionen den nördlichen Räumen angemessen und in eine gemeinsame, eng geschlossene Umrißlinie miteinbezogen. Die Bildung einer Hauptfront, die ja auch zugleich Eingangsseite sein mußte, wird dadurch nicht ausgeschlossen. Der Anbau ist wiederum dreigegliedert, wobei der mittlere Raum als der größte, mit seinem halbrunden, durch eine rechteckige Nische erweiterten Abschluß die Hälfte des ehemaligen Hofes einnimmt. Flankiert wird dieses Zimmer von zwei rechteckigen Räumen, hinter deren westlicher bzw. östlicher Wand die Fassade des Nordtraktes um Mauerstärke vorspringt, so daß die Flanken des Baues in die Ansicht der Südfassade miteinbezogen werden können. Die maßstäbliche Bindung des Traktes an den Nordbau erfolgt im Grundriß in der Verwendung der Länge des Ovalraumes als Breitenmaß für den zentralen Saal, während die Breite des Ovalraumes die Tiefe der Rechteckräume bestimmt. Es liegt also keine konsequent durchgeführte Proportionierung zu Grunde, die Bindung ist aber ausreichend. Der nördliche Teil des Hofes wird von einem querrrechteckigen, Souterrain und Wohntage verbindenden Treppenhaus eingenommen, das durch zwei "Resträume" mit den Antichambre verbunden wird. Die Funktion des erstmals vollständig ausgefüllten Hofes, nämlich die Kommunikation der Dienerschaft, wird von zwei Wendeltreppen übernommen, die sich an die Innenseite der Hufeisenkabinette anlehnen. Das "Panorama" ist nunmehr durch Räume noch nicht bezeichneter Funktion geschlossen, die Ungestalt der Mitte funktionsfähig gemacht. Allein die Form der "Vestibüle" gibt jetzt noch ein Indiz für die komplizierte Entstehungsgeschichte des Baues, während die

Eintragung eines weit aus der Nordfront herausragenden dreiaxigen Schlafzimmers schon einen späteren Entwicklungsschritt vorwegnimmt⁹⁷⁾). Obwohl der Plan, in dem die Bauaufgabe zum ersten Mal in vollem Umfang dargelegt wird, in der vorgeschlagenen Form zunächst nicht ausgeführt worden ist, trägt er doch die handgeschriebene Aufschrift:

"Diesem Plan und den damit in Verbindung stehenden baulichen Veränderungen wurde von Seiner Majestät dem König die Genehmigung erteilt. München am 22. Februar 1873. Königliches Hofsekretariat. Düfflipp". Rechts oben findet sich außerdem der Vermerk "Bau", was besagt, daß die Zeichnung tatsächlich verwendet worden ist; allerdings nur für die

- 3.2.2.11. Fassadenummantelung, da eine Bestandsaufnahme vom Oktober 1873 das Königshäuschen auf gleichem Terrainniveau neben der ausgeführten Nordfassade noch an Ort und Stelle zeigt. Die Verbindungsbauten zum Königshäuschen sind nicht, wie ursprünglich geplant, ebenfalls in Mauerwerk ausgeführt worden. Daher ist die Trennung zwischen Bau und Anbau optisch und der Bausubstanz nach auch faktisch vollziehbar.

Möglicherweise sollte dem König während der Bauzeit der südlichen Räume eine angenehme Wohnmöglichkeit im bereits fertiggestellten Nordtrakt geboten werden; tatsächlich aber scheint der Plan eines Südtraktes zunächst fallen gelassen worden zu sein, da Ludwig statt einer Umformung der Gesamtanlage am 20.8. 1873 Hofrat Düfflipp "das Scheindach am Linderhof als eine nicht zu umgehende Notwendigkeit ans Herz legen läßt". Die Ausführung dieses Auftrages wird immer wieder hinausgezögert, da Dollmann eine seinen Plänen entgegenstehende Verfestigung der Baustruktur fürchtet. Als die Erstellung des Scheindaches nicht mehr zu umgehen ist,

- 3.2.2.10. entwirft Dollmann eine achsensymmetrische "Ergänzung der Dachfläche" mit entsprechendem Mauerwerk. Der zugehörige Grundriß zeigt den Hofraum durch eine rechteckige "Grande

Antichambre" ausgefüllt, die mit ihrem Mauerwerk direkt an das Königshäuschen anstößt und so eine Veränderung der verbindenden Annexbauten nötig macht. Der Zugang erfolgt entweder vom "Vorplatz" des Königshäuschens aus oder von einer langen, sehr engen "Passage", die die Verbindung zum westlichen "Cabinet blanc" herstellt. Eine tatsächliche Funktion als Antichambre im zeremoniellen Sinn ist also nicht gewährleistet. Beleuchtet wird der Raum durch zwei kleine lichtschachtartige Höfe, die aus konstruktiven Gründen einen eigenen Mauerabschluß nach Süden hin erhalten, so daß bei Abbruch des Königshäuschens sofort die Möglichkeit zu einer durch einen Mittelrisalit gegliederten Südfassade gegeben wäre; allerdings auf Kosten einer befriedigenden Raumeinteilung. Daher zeigen auch die Bleistifteintragungen eine Abänderung der Zimmerform und eine Erweiterung des Baues nach Süden hin: Ausgangssituation der weiteren Planung.

d) Komplettierung der Baukonzeption

Durch die vorhandenen Diskrepanzen des Baues in Benutzbarkeit und Ansicht schließlich überzeugt, gibt Ludwig am 20.1.1874 endlich sein Einverständnis zur Entfernung der alten Jagdhütte: "Seine Majestät sind ganz damit einverstanden, wenn das alte Haus am Linderhof versetzt wird, auch den passenden Platz hierfür in der Nähe der Linde herauszufinden, wird Herrn Hofrath überlassen. D a f ü r⁹⁸⁾ soll aber auch der neue Anbau recht eifrig betrieben werden, und möchten Euer Hochwohlgeboren in dieser Hinsicht das Mögliche aufbieten." (Korr. Düff. 20.1.74). Gleichzeitig erwartet der König die "Vorschläge des Herrn Dollmann wegen des Linderhofes." (Korr. Düff. 20.1.74), welche dieser auch tatsächlich im Januar 1874

3.1.2.3. liefert. Die beiden Alternativprojekte zeigen den Versuch, den Südtrakt unter Belassung der vorhandenen Bausubstanz zu gestalten⁹⁹⁾. Die "Grand Antichambre" wird zur "Chambre glace", deren Grundrißform und Detail an das Spiegelkabinett der "Reichen Zimmer" der Münchner Residenz erinnert. Die hinter der Krümmung des Raumabschlusses übriggebliebenen Kompartimente werden als "Privé" und als Dienstbotentreppe genutzt, die kleinen "Cours" werden zu niedrigen, überdachten Kabinetten, die als Durchgangsräume die Verbindung zu den beiden südlichen Hufeisenkabinetten herstellen. Da sämtliche vier Zugänge unregelmäßig angelegt werden müssen, kann keine Enfilade entstehen, so daß die Zimmerchen sich nicht bruchlos in die Symmetrie der glanzvollen Abfolge von Räumlichkeiten und Raumeinheiten einordnen. Der formalen entspricht die funktionelle Sonderstellung. Im Innern der nur indirekt oder künstlich beleuchteten Kabinette bietet sich für den Betrachter ein überraschender Kontrast von Hell und Dunkel, von leuchtendem Prunk und dämmeriger Schlichtheit, Ausblick aus einem niedrigen, verdunkelten Zuschauerraum in eine königliche Welt. Die Vision eines absolutistischen Herrschertraumes scheint auf, ähnlich wie die "Erscheinungshaftigkeit" eines plötzlich gegebenen Bildes schon in der Giesinger Kirche gestaltet war. Ein weiteres, diesem Bau verwandtes Element findet sich in dem mittleren der drei südlich vorgelagerten querrrechteckigen Räume, von denen der westliche ein Treppenhaus und der östliche eine Antichambre enthält. Das mittlere "Vestibül" öffnet sich als "Veranda"¹⁰⁰⁾, als Freiraum ähnlich der Turmhalle der Kirche, nach außen. Nach innen erscheint als konstituierendes Element der Wandgliederung gleichfalls ein Arkadenmotiv, das an der Wand gegen den Spiegelsaal hin zur zentrierten Nische mit eingestellter Statue ausgeformt wird. Derselbe Gedanke wird sowohl für die Innen- wie für die Fassadengestaltung verwendet, worin die Eigentümlichkeit der "Veranda" als Zwischenform

von Innen- und Freiraum deutlich wird. Wer sich in der Verande aufhält, betrachtet, obwohl im Inneren des Hauses, den Spiegelsaal doch von außen, er wird mit seiner eigenen Rolle als Zuschauer konfrontiert.

3.1.2.5. Im Grundriß des 2. Projektes wird das Treppenhaus durch eine Antichambre mit direktem Zugang zum Gelben Kabinett ersetzt, so daß jetzt ein kontinuierlicher, "großer" Rundgang möglich ist, allerdings in seinem Illusionszusammenhang durch das "klassizistisch" gestaltete Vestibül verfremdet. Beim Durchschreiten des Vestibüls taucht auf der einen Seite die Kunstwelt des prunkvollen Spiegelsaales auf, auf der anderen Seite erscheint, nicht wie in den anderen Räumen durch Portieren und Vorhänge verdeckt, die freie Landschaft. Kunst und Natur werden so als Ansichtsmöglichkeit gleichgesetzt. Natur wird zum Artefakt¹⁰¹⁾. Betritt man das Vestibül aber von der vorgelagerten Terrasse, die jetzt mit halbkreisförmigen Treppenaufgängen den Zugang zum Obergeschoß vermittelt und Reminiszenzen an die Zugangsart italienischer Villen¹⁰²⁾ verarbeitet, so zeigt sich das Vestibül als Ankunfts- und Empfangshalle, als vermittelnder Übergangsraum. Die Veranda wird zur Loggia¹⁰³⁾.

Wichtiger noch als die gedrängte und zum Teil festgelegte Grundrißgestaltung des Obergeschosses war dem Architekten bei diesen beiden Vorschlägen der Fassadenaufriß. Um günstige Voraussetzungen für die Gestaltung einer Eingangsfront zu erhalten, nützt Dollmann den natürlichen Geländeabfall. Durch Einziehen einer "Treppenfuttermauer" stuft er das Terrain derart, daß für die Südfassade ein hohes Untergeschoß möglich wird. Dies ist für die innere Organisation des Baues notwendig, da die vom Eingang zum Treppenhaus vermittelnden Räume eine gewisse Mindesthöhe aufweisen müssen, um der geforderten Funktion als "Vestibül" in der Raumwir-

kung annähernd gerecht zu werden. Es sind sechs, zum Teil kolorierte und signierte Fassadenentwürfe erhalten, die als unmittelbare Vorstufen der tatsächlichen Ausführung zu sehen sind und daher im Zusammenhang mit einer Analyse des bestehenden Baues behandelt werden.

- 3.1.2.6. Ein drittes Projekt vom Februar 1874 nimmt die Grundrißform des ein Jahr älteren, damals genehmigten Entwurfes wieder auf, wobei Mittelrisalit und "Vestibüle" abweichend gestaltet sind. Obwohl der Plan ein großes "Ungiltig" trägt, werden die für die Fensterseite des Spiegelsaales angegebenen Korrekturen in dem folgenden Entwurf berücksichtigt. Nach einer Abänderung der vermittelnden Durchgangsräume, einer Korrektur des Treppenhauses und einer Bereicherung der Fassade durch einen vorgelagerten Balkon erscheint die Konzeption des Planes von 1873 im wesentlichen wieder verwirklicht. Sie wird auch in dieser Form ausgeführt.

- Nach der Festlegung des endgültigen Grundrißbildes wendet sich das Interesse sofort verstärkt der Innenausstattung zu, wie sich in den seitlichen Räumen an der Eintragung der für die Wandgemälde bestimmenden Themen zeigt. Diese Gemälde bzw. Gobelins liefern, auf eine Aussage des Königs zurückgehend, die Bezeichnung für diese beiden Räume. Den "Gobelinzimmern" und dem Spiegelzimmer des Südbaues wird keine eigentliche Wohnfunktion zugewiesen. Sie schließen vielmehr als dekorative Versatzstücke das ringförmige Panorama. Die freie Mitte der Anlage wird durch das Treppenhaus, das im Untergeschoß durch zwei Vestibüle von der Hauptfront her
- 3.1.2.8. zugänglich ist, ausgefüllt. Nicht nur die Vertrautheit mit barocken Architekturen¹⁰⁴⁾ läßt die Ausführung eines zentralen, repräsentativen Treppenhauses möglich werden¹⁰⁵⁾, vielmehr wird es durch den Wunsch nach einer ungebrochenen Raumabfolge gefordert und bildet außerdem das geeignete Kernstück

einer stark auf Bewegungsreize hin konzipierten Anlage.

Von direkten architektonischen Vorbildern weitgehend unabhängig, wurde die Entwicklungsgeschichte des Baues bestimmt durch die Auseinandersetzung und die den jeweiligen Notwendigkeiten angepaßte wechselseitige Beeinflussung der Erscheinungsweisen von Grundrißbild, Interieur und Fassadenaufriß, wobei die Erfordernisse der Außenarchitektur dominierten.

- 5.2. 1876 waren Bau- und Ausstattungsarbeiten, ebenso wie die Anlage des Gartens weitgehend abgeschlossen¹⁰⁶⁾. Im gleichen Jahr fotografierte J. Albert¹⁰⁷⁾ in einer umfangreichen Serie die Innenräume des Wohngeschosses, wobei ganz im Sinne des "Panoramas" Vestibüle und Treppenhaus nicht miteinbezogen wurden. So wird am Ende dieser Bauphase die Innenausstattung zu kaleidoskopartigen Impressionen aufgelöst und damit in den Bereich des Nur-Bildhaften verwiesen. In den folgenden Jahren hielt sich der König häufig in Linderhof auf¹⁰⁸⁾ und nahm nur noch geringfügige Änderungen vor, welche die Wohnlichkeit der Räume erhöhen und die Umgebung mit dreidimensionalen Bildern bereichern sollten. Wie die Ansichten H. Brelings zeigen¹⁰⁹⁾, wird der Wohnbau schließlich selbst zum Bild¹¹⁰⁾.
- 4.2.

e) Der "Schloßcharakter"

1884 erhielt Julius Hofmann¹¹¹⁾, der Nachfolger Dollmanns, den Auftrag zu einem größeren Umbau. Das Schlafzimmer sollte vergrößert werden, da es dem immer ausgeprägteren Bedürfnis des Königs nach einer absolutistischen Repräsen-

tationswelt nicht mehr entsprach. Das umfangreich erhaltene Planmaterial weist Hofmann als den bestimmenden Architekten, den Maler und Architekten Eugen Drollinger¹¹²⁾ dagegen als den entscheidenden Dekorateur aus. Hofmann selbst war viel zu sehr beschäftigt, um in größerer Zahl eigenhändige Entwürfe zu liefern. Er beschränkte sich auf einige ornamentale Zeichnungen und die Gestaltung der struktiven Pausubstanz. Als Ausgangspunkt seiner Planung

- 3.1.3.1. gibt er zunächst einen Ausschnitt aus der bestehenden Bau- substanz und variiert dann innerhalb dieses Grundrißfragments
- 3.1.3.2. seine Raumvorstellung. Das erste Projekt vom November 1884 legt die Größenverhältnisse des Zimmers in Anlehnung an Dollmanns frühen Entwurf (3.1.2.1.) fest. Die Breite des Raumes entspricht der Länge des Spiegelsaales, die weitere. Proportionierung ist durch das vorhandene Mauerwerk und die Maßverhältnisse des Schlafzimmers der "Reichen Zimmer", das als Vorbild dienen sollte, determiniert. Die Längswände werden mit der Mauersubstanz verschmolzen, so daß der Dienstbotengang zur Treppe hin verschwindet und die beiden weißen Kabinette halbiert werden. Es entstehen tiefe Durchgänge zu den Hufeisenkabinetten hin.
- 3.1.3.3. Hofmanns zweites Projekt vom November 1884 weist die gleichen Dimensionen wie das erste auf, nur wird die bestehende Mauersubstanz bis zum Ansatz der Bettbalustrade beibehalten, so daß eine eingezogene Nische entsteht. Gründe der Wirtschaftlichkeit mögen den Architekten zu diesem sofort als
- 3.1.3.4. "ungültig" erklärten Projekt bewogen haben. Ein dritter Plan, ebenfalls aus der gleichen Zeit, bietet eine Reinzeichnung des
- 3.1.3.5. ersten Entwurfes, von dem sich eine vierte Zeichnung vom Januar 1885 durch breitere Fenster und damit abgeänderte Fassadengliederung unterscheidet. Vom Nachtkästchen über ein neues, vergrößertes Bett bis zum Konsoltisch mit Uhr und Spiegel sind sämtliche Einrichtungsgegenstände angegeben.

- 3.1.3.6. Diesem Plan wurde, zusammen mit dem zugehörigen Unterschoß die Genehmigung erteilt.

Das Heraustreten des dreiachsigen, mit Pilastern gegliederten Bauteils aus der Flucht der Nordfassade verändert sowohl den Außenbau wie auch den Grundriß und damit die

- 3.1.3.7. innere Raumabfolge. Im Außenbau wird das räumliche Absetzen der einzelnen Bauteile betont, der Anreiz zu umschreiten-

- 3.2.5.1. dem Erfassen wird verstärkt und gleichzeitig die frontaltbildhafte Wirkung der Fassade eindeutig auf einen zentralen Standpunkt hin fixiert. Die kompakte, allseitige Form des Grundrisses wird aufgebrochen und erhält eine Richtungstendenz sowie einen dominierenden, in den Proportionen weit über den alten Bau hinausgehenden Bezugspunkt. Das Schlafzimmer übernimmt jetzt als einzelner Raum Funktion und Wertigkeit einer Dreiergruppe. In der Raumabfolge werden die Ovaleinheiten zu Vorbereitungsräumen des zentralen, weit über die Dimensionen eines Wohnraumes hinausgehenden Gemaches. Die den Bau sonst bestimmende Ambivalenz von Wohn-, Repräsentations- und Schaufunktion wird umgeordnet - der Schlosscharakter dominiert¹¹³⁾.

Beim Tode des Königs 1886 war lediglich der Rohbau vollendet. Von der Innenausstattung befanden sich einige Wandverkleidungen bereits an Ort und Stelle, wie auch das Deckengemälde bereits fertiggestellt war. Die Arbeiten wurden zunächst unterbrochen, bis man sich 1887 entschloß, den Raum in vereinfachter Form zu vollenden. "Es kann sich vielmehr nur darum handeln, das Schlafzimmer in einen Zustand zu bringen, welcher nicht, wie bisher, geradezu ein Hindernis für den Fremdenverkehr im Schlosse bildet, andererseits den Besuchern wenigstens eine Vorstellung von dem zu bieten vermag, was seitens des Höchstseltigen Königs geplant war." (GHA 868). Mit diesen, von einigen Weitsichtigen mühsam durchgesetzten Investitionen beginnt die Fremdenverkehrsnutzung des königlichen Refugiums¹¹⁴⁾.

Abb. 12/13
u. 59, Nr. 4

II. Der Außenbau

a) "Stil" als Voraussetzung architektonischer Gestaltung

Der Auftrag Ludwigs II. an Dollmann, analog zum Stil der fertiggestellten Innenausstattung, für den Anbau des Königshäuschens eine Fassade im "Rococostyl" zu entwerfen, stellte den Architekten vor eine schwierige Aufgabe. "Rokoko" bedeutete in der Auffassung der Zeit, soweit es überhaupt als selbständiger Stil fixiert war¹¹⁵⁾, lediglich einen ornamental-dekorativen Modus der Innenausstattung, dem kein architektonisches Äquivalent gleicher Geisteshaltung und adäquaten Formcharakters zur Seite stand¹¹⁶⁾. Einzige Ausnahme bildete der Dresdner Zwinger, der auf Grund seiner reichen, den Charakter des Baues völlig beherrschenden Dekoration als "Rokokoarchitektur" apostrophiert werden konnte. Da die Gliederung des Zwingers für ein eingeschobenes Bauwerk nur schwer adaptiert werden konnte¹¹⁷⁾, sah sich Dollmann, selbst wenn es in seiner Absicht gelegen hätte, außerstande, auf ein bestimmtes Vorbild zu rekurrieren.

Da Ludwig II. dem Künstler völlig freie Hand ließ, konnte Dollmann diese doppelte Freiheit für eine seinen eigenen Intentionen entsprechende Ausgestaltung des Baues zur Villa nutzen. Mit der Verwendung signifikanter Dekorationselemente und geeigneter Architekturformen, die die tragende Idee der "Herrschaftsarchitektur" verkörpern konnten, bestimmt der Architekt nicht nur die stilistische, sondern auch die typologische Gestalt des Baues.

Der geforderte Rokokocharakter wird vor allem durch die

netzartige Fülle kleinteiliger architektonischer, skulpturaler und dekorativer Mittel und durch z.T. der Innenausstattung entnommene, für das Rokoko bezeichnende Einzelmotive evoziert. Derartig "stilintensive", assoziative Formen sind vor allem in rocailleartigen und pflanzlichen Bildungen, in Puttenfiguren und geschweiften Giebelbegründungen, in Dachgestalt und Wandfelderung zu sehen.

Erfüllt von der "angemessenen Vorstellung der Zeit" ¹¹⁸⁾ war es möglich, historisch nie existente Architektur zu geschichtlichem und ideellem Stilanspruch schöpferisch zu gestalten. Die genau feststellbare Herkunft ¹¹⁹⁾ des einzelnen Motivs ist dabei von untergeordneter Bedeutung, da die Individualität des Einzelteiles im neugeschaffenen Gesamteindruck aufgehoben erscheint. Je nach Bildung und Blickpunkt des Betrachters wird in den einzelnen Publikationen die französische, die deutsche oder die seltener beobachtete italienische Komponente selektiv herausgesehen ¹²⁰⁾, ohne aber für die Erkenntnis des Baues mehr zu gewinnen als die Feststellung und Benennung eklektizistischer Verhaltensweise. Diese muß aber nicht als Endziel, sondern als ein Mittel zu assoziativ aussagekräftiger Gestaltung historistischer Architektur angesehen werden (vgl. 28, S.205). Mit Hilfe des Eklektizismus kann in der Gleichzeitigkeit des räumlich und historisch Ungleichzeitigen der neue Modus der Architektur konstituiert werden; nicht als hilflose Zitatensammlung sondern als Ausdruck der nur in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit möglichen Architektur des 19. Jahrhunderts ¹²¹⁾. Es wird deutlich, daß Architekturstil hier nicht als von der "eigentlichen" Architektur unabhängiges und gegen die Baustruktur "verschiebbares" (16 S.216) "Stilkleid" definiert werden kann. Der "Stil" ist vielmehr einer übergeordneten Idee und dem allgemeinen ästhetischen Empfinden

phänotypisch unterworfen; "Stil" ist nicht "Maske" sondern Wesen¹²²⁾.

Auf Grund dieser Tatsache verliert die bis zur Jahrhundertmitte so brennende Frage nach dem "richtigen" oder dem "neuen" Baustil für eine bestimmte Zeitspanne an Aktualität. Die Fixierung auf nur einen, "richtigen" Stil wird von dem poly-stilistischen Verständnis sämtlicher Epochen abgelöst. Ein nach bestimmter Grammatik mit den unterschiedlichsten Worten seine eigene Sprache sprechender Künstler wie Dollmann kann und muß als Repräsentant des Geschehens betrachtet werden.

b) Baukörper und Fassadengestalt

Die Umgestaltung des Baues zur Villa konnte nicht nur mit Hilfe applizierter Architekturelemente geschehen. Um den repräsentativen Anspruch der Architektur artikulieren zu können, war eine akzentuierte Absetzung der einzelnen Bauteile voneinander nötig. Die Möglichkeiten hierzu lagen, auf Grund der vorhandenen Baugestalt, vor allem in einer Erhöhung und Durchformung der Dachlandschaft, sowie in der Variierung der Mauerstärke.

3.2.2.1. Der Außenbau (vgl. S.36) zeigt in der unterschiedlichen Höhenstaffelung der, jedem Raum isoliert zugewiesenen, Dachform Bedeutung und Selbständigkeit des jeweiligen Innenraumes. Obwohl dies ein Beitrag zur Phänomenologie des zu evolvierenden Stiles gewesen wäre, unterdrückt Dollmann die durch die Raumformen gegebenen Möglichkeiten zu einer bewegten Kurvierung der Mauersubstanz. Dies geschieht auf Grund seiner klassizistischen Schulung und der Zeitsituation¹²³⁾, sowie mit Rücksicht auf die intendierte Fassadenwirkung. Die einzelne Raumform wird stattdessen zur Gewinnung flächig be-

grenzter Baukuben kaschiert, sie scheint also nur teilweise im Äußeren auf. Der "Almhüttencharakter" hatte dies bereits für die Hufeisenkabinette notwendig gemacht, während die Brechung der Ovalformen zu drei Seiten eines imaginierten Achtecks erst mit der Steinummantelung vollzogen wurde, da so eine wirkungsvoll zentrierte und gleichzeitig bildhafte Fassadenerscheinung erreicht werden konnte.

Es entstehen drei voneinander klar trennbare, frontal zu erfassende Hauptansichten, die durch umlaufend gleiche Gestaltungselemente miteinander verbunden sind. Diese Gemeinsamkeit der Formen ermöglicht für die Schrägansichten die Wahrung eines befriedigend einheitlichen Charakters. Die Frontalansichten wirken vorwiegend durch die geschlossene Bildhaftigkeit eines Prospektes, den Schrägansichten wird die Demonstration dreidimensionaler und räumlich-plastischer Körperlichkeit nicht nur der gesamten Baugestalt, sondern auch einzelner Dekorationselemente¹²⁴⁾ zugeordnet. Gleichwertige¹²⁵⁾ Allansichtigkeit ist somit gewährleistet. Architektonische Würdeformen und Absetzen von Baumassen gegeneinander bewirkt eine Monumentalisierung der Architektur.

Die Bedingungen dieses ersten Entwurfes werden, unter Änderungen im Detail, bis zur Ausführung im wesentlichen beibehalten.

- 3.2.2.2. Im folgenden Entwurf wird die Dachlandschaft verändert. Die Hauptdächer werden in der Höhe einander angeglichen, bleiben aber noch isoliert, während die Bedachungen der Kabinette durch Heranführen an das Mezzaningeschoß ihre Selbständigkeit verlieren. Als durch die Errichtung des "Scheindaches" die konstruktiven Voraussetzungen gegeben waren, wurden die isolierten Ovalkuppeln mit dem Walmdach des Schlafzimmers zu einem gemeinsamen Kreuzdach verbunden, so daß die Nord-

und später auch die Südfassade durch ein gemeinsames Dach zusammengefaßt und abgeschlossen werden können. Zu Gunsten der einheitlichen Geschlossenheit der Frontalansichten wird die kubisch räumliche Wertigkeit der Zwischenansichten etwas vermindert.

- 3.2.2.2. Die ersten Entwürfe für die westliche Frontalansicht tragen
3.2.2.3. der vorhandenen Bausubstanz Rechnung, indem die zum Königs-
häuschen hin verbindenden Annexbauten in das Mauerwerk mit-
einbezogen, und indem der Schlafzimmerbau gleichfalls ein-
gezeichnet wird. Die allmähliche Lösung von dieser Gebunden-
heit zu einer, den Anbau als selbständiges Gebilde konstitu-
3.2.2.4. ierenden Gestaltung findet ihren Ausdruck in einem Entwurf
für die völlig analog gestaltete "oestliche und westliche
Façade". Die eigentliche Schaufront wird hier, vor nur
flüchtig skizzierten, eine Veränderung der Gesamtkonzep-
tion andeutendem Bauhintergrund isoliert wiedergegeben.

Durchlaufende Horizontalgliederung in Form von stark schat-
tenden Gesimsbändern teilt den achsensymmetrischen Fassaden-
prospekt in vier Zonen¹²⁶). Über niedrigem, durch Putz-
rustika gegliedertem Sockelgeschoß liegt das hohe, durch Pi-
laster- und Säulenstellungen kompositen Ordnung gegliederte,
leicht zurückgesetzte Hauptgeschoß, darüber Mezzanin und
Kuppeldach des aus der Fassadenebene heraustretenden Mittel-
teiles. Diesen dominanten Horizontallinien ist die Vertikal-
gliederung der Säulen und Pilaster nicht als Ausdruck eines
Stütze-Last-Verhältnisses, sondern als dekorativ flächen-
unterteilendes Moment eingestellt. An das zentrale Säulen-
motiv schließen gleich breit erscheinende, von Pilastern ge-
rahmte Wandfelder, deren Höhenstaffelung zur Mitte hin von
Dekorationsformen begleitet wird. Nur das zentrale Adikula-
motiv hat an zwei Geschoßen Anteil, ohne jedoch vertikal
dynamische Kraft zu entfalten. Das vor Pilasterrücklagen

freistehende Säulenpaar der Ädikula rahmt eine in die Mauer-
substanz eingetiefte Nische (vgl. 3.2.6.4.), die zusammen
mit dem "Freiraum" der Säulenstellung die Möglichkeit für
Einstellung einer auf eigenem Sockel freistehenden, und als
Vollplastik erfahrbaren, Statue bot. Der örtlich und ideell
exponierteste Teil der Fassade erhält so das höchste Maß an
plastischer und räumlicher Qualität, wird aber durch die,
wie als Flächenprojektion der Vollsäulen erscheinenden, sehr
flachen Pilaster der anschließenden Gliederung in den ebenen-
bezogenen Charakter der Fassade integriert. Der gesprengte
Giebel mit eingesetzten Puttenpärchen erscheint als Vorberei-
tung der Plastik der Dachzone, die ihrerseits das Dach als
Körperform betont. Durch Steigerung der Körperlichkeit von
außen nach innen, von unten nach oben wird im Zusammenhang
mit den gewählten Einzelformen eine Monumentalisierung der
maßstäblich sehr kleinen Fassade möglich. Die Intensivierung
des Körperlichen gelangt aber nicht zu dominierender Wirkung, da
andererseits das ruhige Nebeneinander in sich abgeschlosse-
ner Einzelteile den Fassadeneindruck bestimmt. Nicht nur die
rustizierten Säulen und einige Motive zeigen also, daß im
München der beginnenden siebziger Jahre die Neurenaissance
die wichtigste Stilrichtung bedeutete.

- 3.2.2.10. Mit der Anlage des "Scheindaches" erhalten der Ost- und
Westprospekt einen vollendet symmetrischen und zusammenfas-
senden Hintergrund. Gleichzeitig wird die Schieferdeckung
durch ein glattes, grau gestrichenes Zinkdach ersetzt.

Bei Anlage des Südtraktes stand Dollmann vor der schwierigen
Aufgabe, die ausgewogene, geschlossene Bauerscheingung mit
dem neuen Anbau zu befriedigender Wirkung zu verbinden.

- 3.2.3.7. In der ausgeprägten Horizontalgliederung war ein einfaches,
aber wirkungsvolles Verbindungselement gegeben. Detail,
Fenster- und Dachform werden gleichfalls dem Nordbau ange-

glichen. Die "rahmende" Pilasterordnung wird durch aufgesetzte Putzflächen ersetzt, so daß durch eine Kumulierung von Pilastern und Säulen an der Außenkante des Südbau es optisches Heranziehen an den Nordbau möglich wird. Der Gartenanlage fällt die Aufgabe zu, den hohen Unterbau des neuen Baues zu verdecken, so daß der Eindruck von Niveaugleichheit entsteht (vgl. 4.2.2.).

Das 1873 gleichzeitig mit dem Südbau projektierte große Schlafzimmer (3.1.2.1.) sollte im Außenbau eine ausgleichende Pendantwirkung zum Südtrakt ermöglichen. Die erst 1885 begonnene Verwirklichung dieses Gedankens blieb Fragment und kann, da die dekorativen und gliedernden Elemente zum großen Teil nicht zur Ausführung kamen, nur einen ungefähren Eindruck von der intendierten Wirkung geben, ganz abgesehen davon, daß ja Hofmann diesen Umbau leitete.

3.2.2.5.
3.2.2.9.
4.2.3

Die Nordfassade Dollmanns ist heute nur noch in der Gestaltung der Kabinette erhalten, Mittelteil und Zwischenkabinette sind durch den Neubau Hofmanns ersetzt. Der ursprüngliche Zusammenhang war ganz in der Art der Seitenfassaden gehalten; nur wurde hier, da das Fassadenrelief selbst räumlich-körperhaft durchgebildet war, zu Gunsten einer reichen Ornamentik teilweise auf stark plastische Elemente verzichtet. Da Ornament den gewünschten Stilcharakter evoziert, können rocailleartige Bildungen mit ähnlichem Anspruch an die Stelle architektonischer Würdeformen treten. Die für die symmetrisch-gleichmäßige Gliederung der Fassade notwendigen "Scheinfenster" sind gleichfalls diesem Wunsch nach "Stil" verpflichtet, das "trompe d'oeil" war als Charakteristikum des Barock durchaus geläufig. Da die vorspringenden Teile der Seitenfassaden sehr stark in die Ansicht miteinbezogen werden, ist die "Prospektwirkung" weit weniger ausgeprägt als bei der Ost- und Westfront. Die Nordfassade stellt in mehrfacher Hinsicht

eine geschickte Synthese der beiden wesentlichen Determinanten des Außenbaues dar.

3.2.5.1. In Hofmanns Entwurf für die Nordfassade werden zwar die Abb. 14 Gliederungselemente Dollmanns verwendet, erzielen aber eine völlig andere Wirkung. Der kleinteilig, dekorativ reiche Charakter der Dollmannschen Architektur ist verschwunden. Dies wird nicht nur durch Reduzierung des Ornamentes erreicht, sondern vor allem durch die breite Proportionierung der Fensterfelder, in deren glatte Fläche die Fenster mit nur geringem ornamentalen Bezug eingesetzt sind. Die flächige Sprödigkeit der Wand wird von deren mehr plastischer Modellierung abgelöst, wie auch die Gestaltung der Oculi und des Giebels zeigt. Der Einfluß der gleichzeitigen neubarocken Architektur scheint spürbar.

3.2.3.1. An einem kritischen Punkt der Planungsgeschichte entwirft
3.2.3.2. Dollmann zwei Projekte der südlichen Hauptfassade. Obwohl eine nicht ausgeführte Grundrißgestalt vorausgesetzt wird, werden bereits hier die für die spätere Ausführung entscheidenden Gedanken entwickelt. Da die Zeichnungen zu Demonstrationszwecken dienen sollten, wurden sie aquarelliert. Die Einordnung der Architektur in ein italienisch anmutendes Ambiente betont den Villencharakter. Immanente Bildhaftigkeit der Architektur läßt diese Entwürfe zu Architekturveduten werden.

Durch die bereits stehenden Fassaden waren die wesentlichen Bedingungen des Aufrisses festgelegt, allein die Höhe des Untergeschosses war noch variabel. Die Proportionierung folgt auch hier der subjektiven Anschauung Dollmanns von "schönen Verhältnissen". Der inneren Raumordnung entsprechend wird der flachgedeckte Südbau in drei Abschnitte gegliedert. Die Dekoration der Seitenteile stellt eine Kombination aus

der Außengestalt der Kabinettwände von Nord- und Seitenfassaden dar. Der leicht vorspringende Mittelrisalit wird von

- 3.2.3.1. zwei übereinander gestellten, loggienartigen Bogenreihen bestimmt. In Projekt I erscheinen die unteren drei Bogen, einem Motiv der Versailler Gartenfront verpflichtet, in die kompakte Mauersubstanz eingeschnitten, während die obere Reihe durch vorgesetzte Freisäulen und ein zentrales Nischenmotiv plastische Raumhaltigkeit aufweist. Das den zur Nordfront analogen Giebel "tragende" Mezzanin wird in Berücksichtigung des vorhandenen Daches durch Freifiguren optisch vorgetäuscht. Diese Lösung konnte nur in der Projektion
- 3.2.3.2. der Zeichnung befriedigen, sodaß in einer späteren Korrektur Giebel und Dach vorgezogen werden. Ein "echtes" Mezzanin mit Oculi kann nun dargestellt werden. Eine einheitliche, später noch überhöhte, Schauwand des Mittelrisalites entsteht.

- 3.2.2.5. Projekt II weicht vom ersten Entwurf nur durch die größere Höhe des Untergeschosses und dessen Gestaltung durch ein Treppenmotiv ab, das zusammen mit der Loggia des Obergeschosses den Villencharakter noch einmal deutlich betont. Wichtig für die Folgezeit ist vor allem die Erhöhung des Erdgeschosses, das in der Ausführung nahezu die Dimensionen des Hauptgeschosses erreicht.

- 3.2.3.4. Aus der Kombination dieser beiden Prospekte mit Motiven des Dresdner Zwingers entsteht die endgültige Fassung der Hauptfront. Vier, schon in der Zeichnung im "Zwingerstil" (3.1.1.11.) verwendete Atlanten tragen nun anstelle eines geschlossenen Mauersockels den frei herausragenden Balkon und damit optisch auch die Vollsäulen. Die glatte Substanz des Untergeschosses wird zu vorbereitender plastisch räumlicher Gestaltung aufgelöst, so daß vor die eigentliche Mauersubstanz ein selbständiges, raumhaltiges Gliederrelief tritt, das sich in der

Giebelzone zur Freiplastik emanzipiert. Der Giebel selbst stellt eine ins flächig symmetrische gewendete Umformung des Aufsatzes am Dresdner Wallpavillon dar. Neben der Funktion als formaler und in der plastischen Fülle der Gestalten "barockester" Höhepunkt der Fassade liegt die Bedeutung dieser Übernahme vor allem im ikonographischen Bereich.

Die für den heutigen Betrachter störende "Kopflastigkeit" der Fassade verweist im weiteren Zusammenhang "neubarocker" Architektur auf den von Ludwig II. und Dollmann gleichermaßen hochgeschätzten Bau der Pariser Oper, der mit dem Linderhofer Gebäude eine Reihe gemeinsamer Kriterien aufweist. "Garnier verbindet.... in seinem Bau klare, funktionelle Organisation, die sich vor allem im Grundriß ausdrückt, und dekoratives, optisches Erscheinungsbild, das auf Stimmungswerte und sinnbetörende affektive Wirkung hin konzipiert ist." (116, S.142)

4.2.1. Der sich im Betrachter subjektiv realisierende Stimmungszauber des, in zart abgestuften Tönungen weiß verputzten Linderhofer Baues gelangt in einem Aquarell Brelings zu besonderer Anschaulichkeit. Diese Wirkung konnte aber nur im Zusammenhang mit einer entsprechenden Gestaltung des landschaftlichen und gärtnerischen Ambientes erreicht werden.

Durch unmittelbar den Fassaden vorgelagerte, die Mitte "sperrende" Gartengestaltung wird die Erscheinungshaftigkeit der Frontalansichten zu geschlossener Bildwirkung distanziert, während die Zwischenansichten nur im Umgehen des Baues, durch Bewegung des Betrachters, zu erfassen sind.

Ähnliches wie für den Festsaalbau Klenzes in München, der auf die vorbeiführende Straße hin konzipiert ist (6, S.691),

gilt auch für die Linderhofer Südfront. Der Fahrweg führt am Bau vorbei und erschließt die Körperlichkeit der plötzlich "erscheinenden" Architektur. Ein dicht am Bau angelegter Umgang ermöglicht auch für die anderen Fassaden ähnliches Erfassen der Struktur. Nähe zum Bau bedeutet Erfahrbarkeit der Baumassen und Details, größere Distanz bedeutet Bildwirkung. Seit der Romantik selbstverständliche Erscheinungsmäßigkeit wird mit einem Körpergefühl klassizistischer Prägung zu spezifischer Eigenart verknüpft.

b) Das Fassadenprogramm

In einem, ohne Änderungen sofort genehmigten, "Antrag für die Bestimmung der Nischenfiguren" (GHH 871) legt Dollmann die ikonographische Bedeutung der skulpturalen Plastik am nördlichen Anbau fest. Ausgestattet mit einem zur Allgemeinbildung gehörenden Wissen von gängigen Personifizierungen und aussagekräftigen mythologischen Darstellungen sowie unterstützt von einem "ikonologischen Wörterbuch"¹²⁷⁾, gibt er ein Bildprogramm durchaus traditioneller Prägung. Machanspruch und Herrschaftsbereiche des königlichen Bauherrn werden mit den Mitteln figuraler Skulptur und den jeweils "bezüglichen Emblemen" im Relief illustriert und erläutert¹²⁸⁾.

Die Nordfront zeigt die durch das bayerische Wappen zu Eigenschaften des Herrschers bestimmten Tugenden¹²⁹⁾ der "Beständigkeit", "Gerechtigkeit" (3.2.4.7.), "Großmuth" (3.2.4.6.) und "Stärke". Die mit entsprechenden Attributen¹³⁰⁾ versehenen Gestalten tragen bis auf die "Großmuth", die in mittelalterlichem Habit und Habitus erscheint, antikisierende Kleidung. Personifizierung war also nicht nur in antikem oder barockem, sondern auch in mittelalterlichem "Gewande" möglich; spielerischer Hinweis darauf, daß neben den dominant darge-

stellten auch noch andere historisch¹³¹⁾ und künstlerisch bedeutsame Zusammenhänge existierten.

An der Ostfront bedeutet "Aurora"¹³²⁾ als die "Vorsteherin der Geburt des Tages" den Beginn der von Ludwig II. bestimmten Zeitspanne¹³³⁾, in der "Friede und "Glückseligkeit" herrschen.

An der Westfassade wird die vom König abhängige, geliebte und geförderte Kunst in Gestalten der antiken Mythologie versinnbildlicht: "Euterpe" als "Göttin der Musik", "Erato" als "Göttin der lyrischen Poesie" und "Apollo" als Gott der "schönen Wissenschaften"¹³⁴⁾.

Abgerundet und verdeutlicht wird das Programm durch die Darstellungen der Hauptfassade¹³⁵⁾. Die Figuren der Atlanten erhielten keine festgelegte Bedeutung zugewiesen. Durch das an prominenter Stelle angebrachte bayerische Wappen werden sämtliche Allegorien auf den bayerischen Staat und dessen Herrscher bezogen. Die tragenden Kräfte des modernen bayerischen Staatswesens werden mit den Gestalten von "Lehrstand", "Wehrstand", "Verwaltung"¹³⁶⁾ und "Nährstand" ausgewiesen, ergänzt durch die Bereiche der Produktion ("Industrie"¹³⁷⁾ und Ackerbau"), der Kommunikation ("Handel" und "Wissenschaft") und der Kunst, die als besonders wichtig, in vier, im Vergleich zu den übrigen Figuren stark überdimensionierten Putti eine nach Gattungen spezifizierte Ausgestaltung erhält. ("Musik", "Plastik", "Dichtkunst" und "Architektur").

Die Mitte der Fassade, die, wie es durchaus vorgesehen war, den König als den lebendigen Bezugspunkt des Bauprogrammes hätte präsentieren können, wird von der großen Gestalt der "Viktoria" eingenommen. Angesichts der politischen und persönlichen Situation Ludwigs II. kann diese Figur aber nicht

als Schaustellung eines letztlich ja illusionären Machtanspruches angesehen werden. Sie muß vielmehr als Demonstration des Willens zur "siegreichen" Behauptung des durch die übrigen Figuren bezeichneten Machtgefüges verstanden werden. In der mächtigen Gestalt des Atlanten, des "bayerischen" Herkules¹³⁸⁾ wird versucht, diese untergründige Unsicherheit zu überspielen und zur eigenen Beruhigung an den, einer "heilen Welt" entstammenden "Sommernachtstraum im Stil von Versailles"¹³⁹⁾ zu erinnern.

Der architektonische und ikonologische Anspruch des Baues ist ein, vom König nachträglich gebilligtes, selbständiges Werk Dollmanns, der hier in einer der Persönlichkeit des Bauherrn angemessenen Gestalt seine Vorstellungen von bewohnbarer Herrschaftsarchitektur Wirklichkeit werden läßt.

c) Bemerkungen zum Bautypus

Wenn "Architekturkopie im Sinne des 19. Jahrhunderts die Nachbildung eines bestimmten, erhaltenen Bauwerkes oder die Nachbildung eines bestimmten, erhaltenen historischen Typus" bedeutet¹⁴⁰⁾, dann wird der Linderhofer Bau in der einschlägigen Literatur durchaus als "Architekturkopie" betrachtet. Diese Feststellung bedarf einer näheren Untersuchung.

Im November 1868 sprach Ludwig II. in einem Brief an Döfflipp von einem für das Graswangtal gedachten kleinen Pavillon, ähnlich dem Lustschloß Grand Trianon in Versailles, einem bescheidenen Gebäude mit einem nicht zu großem Garten (Nach 10, S.142). Diese Bemerkung Ludwig II. wurde irrtümlicherweise nicht auf das "Wohnhausprojekt" im Graswangtal (vgl. S.15), sondern auf den heute bestehenden Bau bezogen, so daß, nachdem das Stichwort "Trianon" einmal gefallen war, das Versailler Trianon, allerdings das Petit Trianon¹⁴¹⁾ zunächst unwider-

sprochen als Vorbild für Linderhof angenommen wurde. Kreisel (59, S. 28) berichtet diese Feststellung dann dahingehend, daß dieser Bau, oder besser noch Schloß Marly, lediglich als typologisches Vorbild angesehen werden könne. Der gemeinte, keinesfalls genau fixierte Typus der "maison de plaisance" ist aber ohne eine nahe gelegene Hauptresidenz, die allerdings im geplanten Versaillesprojekt angenommen werden könnte, nicht zu denken. Die Kenntnis von Genese und Struktur des Baues verbietet eine derartige Interpretation. Ebenso wie sich die Frage, ob etwa die italienische Villa des 16. Jahrhunderts als vorbildlicher Typus zu werten sei, als unergiebig erweist. Dollmann verwendete zwar einige Elemente aus diesem Bereich, übertrug sie aber auf einen frei in der Landschaft stehenden, in seiner Größe "kaum über die Bedürfnisse einer wohlstuierten Villa" (80, S. 204) hinausgehenden Einzelbau, dem zwar "Wirtschaftsgebäude" zugeordnet sind, der aber ohne die ökonomischen, soziologischen und auch baulichen Voraussetzungen der italienischen Villaggiatura existierte. Eben das Fehlen dieser Zusammenhänge, bzw. deren totale Umordnung auf die Erfordernisse einer Industriegesellschaft hin, charakterisiert die bürgerliche Villa der Gründerzeit¹⁴²⁾.

Linderhof erweist sich also nicht als "Architekturkopie", sondern als eine mit Mitteln historistischer Architektur¹⁴³⁾ gestaltete bürgerliche Villa, die - durch Ikonologie und Reichtum der Gestaltung, nicht etwa nur durch die Tatsache, daß es königlicher Besitz war - zur "Königlichen Villa"¹⁴⁴⁾ nobilitiert wurde.

Biehn (9, S. 288) sucht den Bau als "Denkmalschloß" der "Pathetischen Romantik" zu qualifizieren, da er "ein Denkmal der Sehnsüchte eines von steter Unrast getriebenen Geistes sei". Aus moderner Interpretation wird das entscheidende Movens der Architekturgestaltung abgeleitet. Der Autor übersieht, daß es nicht um wie auch immer geartete Denkmalsetzung, sondern um die Schaffung einer "Raumfolie zur Repräsentation des eigenen Lebensgefühls", ging.

D INTERIEUR

"...., wenn wir bedenken, welche Bedeutung Haus und Wohnung für unser Leben haben, wenn wir bedenken, wie sehr ihre Schönheit unsere Lebensfreude zu erhöhen vermag, ja daß schon die Mitwirkung an der Herstellung dieser Schönheit uns zum Vergnügen werden kann, weil sie, obgleich nur in Wahl und Urteil bestehend, dennoch ein künstlerisches, von künstlerischer Freudigkeit begleitetes Schaffen ist. Sollten wir darum nicht umsomehr diesen Mikrokosmos unserer Wohnung zu schmücken trachten, als er ja gewöhnlich die einzige kleine Welt ist, in der wir Herr und Gebieter sind,.... Sollten wir es nicht der Mühe wert erachten, ihn gerade so zu schmücken und so einzurichten und auszustatten, daß er ganz und gar mit unseren eigenen Gefühlen und Bedürfnissen harmoniert, daß er, gleichsam ein weiteres Kleid, mit seinem ästhetischen Charakter so genau zu unserem eigenen Geiste und Wesen paßt, wie das Kleid zu unserem Körper?" (19, S.1)

I. Voraussetzungen

a) Rokoko der Restauration

Gesellschaftlicher und geistiger Wandel, sowie die immer weitere Lebensbereiche umfassende Industrialisierung bedingen für Innenraumgestaltung und Kunstgewerbe ganz Europas ein vielfältiges, uneinheitliches Bild. Neben "originären" Stilen wie Biedermeier und Empire finden sich in den diversen "Neu"-Stilen Rezeptionen historisch fixierter Kunstepochen. Obwohl die Fülle der verschiedenartigsten, stilistischen Mischformen eine genaue Abgrenzung der einzelnen Gebiete voneinander unmöglich macht¹⁴⁵⁾, scheint es doch, da jedem Teilbereich signifikante Determinanten zugeordnet werden können, sinnvoll, Entwicklung und Bedingungen des "Neurokoko" isoliert zu betrachten¹⁴⁶⁾. Nur so können Phänomen und Struktur des für Ludwig II. geschaffenen Rokoko in größere Zusammenhänge eingeordnet werden.

Das Rokoko des 18. Jahrhunderts hatte, von Frankreich ausgehend, seit 1730 weite Verbreitung in ganz Europa gefunden. Als ausgesprochener Spätstil, als allerletzte Konsequenz einer Umwertung aller Werte und künstlerischen Kategorien, schien es 1770 endgültig abgeschlossen und abgetan¹⁴⁷⁾. Innerhalb einer bestimmten historischen Konstellation aber konnte, ja mußte es sogar, wenn auch in umgeprägter Form, erneut in Erscheinung treten. Dies "erneuerte" Rokoko hat seinen Ursprung gleichfalls in Frankreich und fand von dort aus, als "französische Mode" vom Nimbus des Ursprungslandes aller verfeinerten Kultur umgeben, rasch internationalen, ja weltweiten Anklang¹⁴⁸⁾.

Jakob von Falke charakterisiert die Situation folgendermaßen: "Hatte der Republikaner es verschmäht, sich auf einem royalistischen Rococosessel niederzulassen, so wurde der antikisierte Geschmack in den Sturz des Imperialismus mit einbezogen. Was in Frankreich geschah, ahmte die übrige Welt, die ja ebenfalls allerorten in der Restauration begriffen war, mit Vergnügen nach. - Nun aber, wer sollte den erledigten Thron des Geschmacks einnehmen? Es waren nur zwei Prätendenten da, das alte Rococo und jener Naturalismus, oder richtiger gesagt jene Blumenornamentik, welche sich infolge des wiedererwachten Naturgefühl noch vor der Revolution zum Rococo eingestellt hatte." Politische Restauration einerseits und ein künstlerisches Vakuum andererseits werden für die Wiederaufnahme von Rokokoformen verantwortlich gemacht. Beides ist, wenn auch bedingt, richtig.

Unter der Herrschaft der, seit 1815 wieder in ihre Rechte eingesetzten Bourbonen, kommt es, da geeignete Käuferschichten und Produktionsmittel noch fehlen, nur zu einer geringfügigen Herstellung von Waren im "Genre" der Königsstile. Es werden vor allem Denkmäler des monarchischen Absolutismus

wiederhergestellt, so unter anderen Versailles. Diese greifbare Fortführung der dynastisch-höfischen Kunsttradition sollte durch Demonstration kontinuierlicher Legitimität 25 Jahre "Fremdherrschaft" vergessen lassen. Restauration wird durch Restaurierung beglaubigt.

Erst als nach der Julirevolution 1830 der Orléans Louis Philippe zum "König der Franzosen" proklamiert, und mit und durch ihn das Bürgertum zur tonangebenden Gesellschaftsschicht wurde, entstand zugleich mit den ökonomischen Voraussetzungen zur Befriedigung dieser Wünsche ein breiteres Bedürfnis nach den Formen des Ancien Régime, die besonders geeignet waren, die Realität der industriellen Arbeitswelt in der illusionären Gegenwelt des derart konstituierten Interieurs vergessen zu lassen¹⁴⁹⁾. Da im Bereich der Wohnkultur Anspruch und Selbstverständnis des Einzelnen am unmittelbarsten demonstriert werden können, wurde zunächst "nur im Gewerbe, in der von allen Meistern der hohen Kunst unabhängigen Moneentwicklung dem Stile gehuldigt". (nach 30, S.432) Durch Anknüpfung an die höfische Tradition suchte der "Bürgerkönig" die - ja nicht dynastisch begründete - Rechtmäßigkeit seines Königtums zu illustrieren. Die "Haute Bourgeoisie", durch keine Luxusgesetze mehr gebunden, konnte sich, ohne in anderen Bereichen künstlerischer Tätigkeit auf eine Darstellung ihrer eigenen revolutionären Tradition verzichten zu müssen, innerhalb ihres engsten Lebensraumes die Lebensformen der abtretenden höfisch-feudalen Klasse aneignen. Adaption der Vergangenheit und Integration in die nostalgisch orientierte und gestaltende "höhere Gesellschaft" der immer noch anerkannten Aristokratie war auf diese Weise möglich.

Auch der Mittel- und Kleinbürger konnte, als sich die Rokokorezeption in den oberen Schichten durchgesetzt hatte, mit mittlerweile z.T. serienmäßig, industriell hergestellten Ge-

genständen seine Zugehörigkeit zur tonangebenden Schicht, wenn auch nicht beweisen, so doch vorspiegeln und beanspruchen. Die wesentliche Funktion des Neurokoko liegt also nicht in ästhetischen Reizen, sondern in gesellschaftsbezogenen Ansprüchen.

Neben Restaurant und Café waren Salon und Theater die Haupttreffpunkte von "tout le monde". Die enge Verbindung von Neurokoko und Theater erscheint somit leicht verständlich. Drei Theaterarchitekten waren maßgeblich an der Entwicklung des neuen Innenraumstiles, der sich selten in kompletten Interieurs, sondern meist in mobilen Einzelgegenständen und -garnituren manifestierte, beteiligt. Neben F. Dièterle und Ch. Sechan kommt L. Feuchère besonderer Einfluß zu, da sein Ideengut durch Musterbücher (26) weite Verbreitung erlangte. Das Blatt "Décor intérieur d'une salle de spectacle" zeigt die kennzeichnende Verbindung von Style Louis XV und "Naturalismus". Die polymorphe Erscheinung der im 18. Jahrhundert stilbildenden Rocaille wird nahezu vollständig durch pflanzliche Motive ersetzt. Stacheliges Akanthusornament bestimmt neben Formen der "Blumistik" (19) die Erscheinung der Dekorationselemente. Wo dennoch rocailleartige Bildungen auftauchen, wird deren changierende Stofflichkeit zu symmetrisch-geometrischen Formen abstrahiert. Die genannten Kriterien bleiben - in modifizierter Ausprägung - für die Rokokorezeption des 19. Jahrhunderts charakteristisch.

Die Produktion, die sämtliche Gebiete der Kunstindustrie umfaßte, reichte von möglichst wörtlichen Kopien und Neuerfindungen im "style Pompadour" über prunkvoll phantastische Mischformen zu einfach-schwerer Gestaltung, die besonders bei den Möbeln im wesentlichen das Bild bestimmte ¹⁵⁰⁾. In enger Zusammenarbeit von entwerfenden Künstlern und ausführenden Handwerkern entstehen ästhetisch reizvolle, sowie

technisch und handwerklich hervorragende Stücke. Modegeschmack und Qualität sichern den französischen Erzeugnissen auf sämtlichen Märkten des In- und Auslandes eine weitreichende Vormachtstellung.

"In dieser Zeit, da der Absolutismus, was er an politischer und geistiger Freiheit nahm, durch erhöhte Genußfähigkeit des Volkes ersetzen wollte¹⁵¹⁾, wurde etwa seit 1835 Wien, die Hochburg des Legitimismus, neben Paris zum zweiten Zentrum des Neurokoko. In gleicher Weise und aus ähnlichen Gründen wie in Frankreich traten zunächst Adel und gehobenes Bürgertum, ja selbst das Kaiserhaus als Konsumenten und entscheidende Auftraggeber auf. Es wiederholt sich der Vorgang der Popularisierung in breiteren Schichten, so daß auch hier die Skala der Möglichkeiten über verschiedene Zwischenformen von der höfisch-prunkvollen bis zur bürgerlich-schlichteren Gestaltung reicht¹⁵²⁾.

Der Gesamteindruck von kompletten Interieurs der mehr bürgerlich gestimmten Richtung¹⁵³⁾ wird vorwiegend vom Einzelstück konstituiert. Ein Großteil dieser Gegenstände, vor allem der Möbel, beeindruckt durch die zurückhaltende Schlichtheit der Formen, deren Rokokocharakter in der Musikalität großzügig geschwungener Linien und in der meist recht sparsamen Verwendung von stark naturalistisch versetzter Ornamentik zum Ausdruck kommt. Der Eindruck vornehmer Eleganz wird mit hervorgerufen durch die gedämpften Farben der Textilien und den warmen Ton ungefaßter Edelhölzer, die durch Politur und Vergoldung einzelner Dekorationsteile gleichmäßig sparsame Glanzlichter erhalten.

Auf Grund stärkerer Anlehnung an historisch Vorbildliches wird dagegen in den mehr höfisch-prunkvollen Zimmern¹⁵⁴⁾ die Wanddekoration betont. Trotzdem kommt aber auch hier dem

kostbaren Einzelteil, nicht dem Gesamteindruck die wesentliche Rolle zu. Die bedeutendste Schöpfung der "höfischen" Richtung ist die Raumflucht des Liechtensteinschen Majoratshauses in Wien¹⁵⁵⁾. Neben einfacheren ausgesprochenen "Wohnzimmern" finden sich repräsentative Festsäle, deren rezipiertes Formengut neben französischen Anregungen "ersten" und "zweiten" Daseins heimischer Tradition verpflichtet, sowie mit spätgotischen Motiven durchsetzt ist. Naturalistisches, und kantig-fleischiges Detail ergänzen sich mit durchlaufend gebündelten Linienzügen zu unverwechselbarer Eigenart. In der 1845 beabsichtigten Öffnung der Räume für ein breites, zahlendes Publikum¹⁵⁶⁾ wird die Demonstrationsfunktion des Stiles ganz deutlich. Der Anblick dieser von sinnbetörenden Effekten durchsetzten, "feenhaften Herrlichkeit"¹⁵⁷⁾ soll dem Betrachter seine Stellung in der Gesellschaft deutlich machen. Legitimation wird durch Erhöhung und Verklärung der Wirklichkeit, durch prunkenden Hinweis auf schichtspezifische Tradition und durch das die realen Machtverhältnisse aufweisende Konsumverhalten¹⁵⁸⁾ erreicht.

Die Situation des Neurokoko in den einzelnen deutschen Staaten ist noch ungeklärt. Da Barock und Rokoko in Deutschland in einer Weise, wie es in Frankreich nie der Fall war, abgelehnt, ja verpönt wurden¹⁵⁹⁾, war die Bereitschaft zur Rokokorezeption wohl nur gering. Da außerdem auf Grund der politischen¹⁶⁰⁾ und ökonomischen Verhältnisse die deutsche Kunstindustrie nur ganz allmählich den Anschluß an den hohen Standard französischer und österreichischer Erzeugnisse fand, ist zunächst nicht mit einer breiteren, eigenständigen Produktion zu rechnen¹⁶¹⁾. Die französischen Importe wurden weniger ihres Rokokocharakters halber geschätzt als vielmehr als "französische Mode" bewundert und benutzt.

Daher wurden auch bei größeren Aufträgen französische Künstler

zugezogen, so bei der Ausstattung des Baden-Badener Konversationshauses¹⁶²⁾. Hier zeigt sich noch einmal, wie sehr das "Salonrokoko"¹⁶³⁾ für gesellschaftliche Repräsentation bestimmt, wie sehr es seinem innersten Wesen nach für eine Vielzahl innerhalb einer vorgeblich intakten Gesellschaftsschicht integrierter Akteure gedacht war. Nur mit Hilfe zur Identifikation geeigneter Stilelemente konnte das "Paris de l'été" der internationalen "monde illustre" das entsprechende Ambiente, die Requisiten illusionärer Ansprüche¹⁶⁴⁾ bereitstellen. Nur so konnte die Fiktion einer "heilen Welt" geschaffen und bestätigt werden.

b) Internationale Reform des "Geschmacks"

Auf der Londoner Weltausstellung von 1851, der ersten Monsterschau des "friedlichen" d.h. kommerziellen "Wettbewerbes der Nationen"¹⁶⁵⁾, hatte sich die Überlegenheit der französischen Kunstindustrie so deutlich gezeigt, daß weitgespannte Reformbewegungen zur Hebung der heimischen Produktion und zur "Verbesserung des Geschmacks" einsetzten. Sie griffen von England bald auch auf den Kontinent über. Im Zuge dieser Entwicklung fanden Renaissanceformen immer mehr Anklang, so daß nach der Pariser Weltausstellung von 1855, die noch einmal einen Höhepunkt des Salonrokoko bedeutete, das aktuelle Interesse allmählich abnahm¹⁶⁶⁾. Es blieb, so auf der Weltausstellung von 1867, eine breite Routineproduktion, deren Absatz in bestimmten Käuferschichten und auf einigen, nach wie vor allem Französischen treu ergebenden Märkten gesichert war.

Die Rokokorezeption war aus der wechselseitigen Beeinflussung von Künstlern und Konsumenten hervorgegangen, die Renaissance Rezeption wurde vor allem auf theoretischer Basis¹⁶⁷⁾ initiiert. Dem Architekten Gottfried Semper kommt hierbei ent-

scheidende Bedeutung zu¹⁶⁸⁾. Er proklamierte unter dem postulierten - und auch verwirklichten - Primat der Architektur eine tiefgreifende Reform der kunstgewerblichen Produktion, die aus dem Bereich des "Modegeschmacks" und unverstandener, mechanisierter Serienproduktion gelöst werden sollte. Nach Semper bestimmen Material und Funktion die wesentlich zweckgebundene Gebrauchsform eines Gegenstandes, die aber, um zu künstlerischer Wirkung zu gelangen, durch die "symbolische", d.h. im historistischen Sinn evokativ-assoziative Form ergänzt werden muß. Erst die unlösbare Verbindung von Form und Idee konstituiert die gültige Existenz eines Gegenstandes. In bestimmter Hinsicht wird die "Idee" in der Selbstdarstellung des Bürgertums gesehen. Als Repräsentanten einer spezifisch bürgerlichen Kultur werden Formen der italienischen oder der jeweils nationalen Renaissance zur Darstellung von Traditionszusammenhängen verwendet. Die Renaissance wird zum tragenden Stil der Reform, "weil sich innerhalb ihrer Form Zweckmäßigkeit und Schönheit für unser Bedürfnis, für unser Gefühl am besten vereinigen lassen"¹⁶⁹⁾.

Besondere Resonanz fanden diese Gedanken in den deutschsprachigen Ländern. In Besinnung auf den Formenschatz nationaler Tradition wird in Deutschland der beginnenden Gründerjahre die "altdeutsche Manier" zum Ausdruck deutscher Eigenart und deutschen Wesens schlechthin und damit zum entscheidenden Ausstattungsstil des bürgerlichen Interieurs. Wohl unter dem unmittelbaren Eindruck von Arbeit und Ideen Sempers¹⁷⁰⁾ ließ Ludwig II. eine Reihe von Gemächern in der Landshuter Burg Trausnitz im "modernen Geschmack" ausstatten, wobei eine Steigerung ins prunkhaft Pompöse erfolgte. Im Gesamtkonnex der Burg und in der Ikonographie der Ausstattung sind die Räume ganz deutlich als direkte Anknüpfung an die - vermeintlich - national geprägte Tradition der Vorfahren zu sehen.

Mit dem Verwenden von Renaissanceelementen war die Voraussetzung für eine grundlegende Umformung der bisher für die

Raumausstattung verwendeten Gestaltungsmodalitäten gegeben. Mit den "stylgemäßen" Vertäfelungen beginnt eine tektonische Gliederung des Interieurs von der Raumgrenze her, der sich die übrige Einrichtung ein- und unterordnet. Nicht das Einzelstück, sondern der Raum als Ganzes wird zum wesentlichen Mittel und Ziel der Gestaltung.

Jakob von Falke entwickelt diese grundlegenden Gedanken der "internationalen Reform des Geschmacks" über die Grenzen einer bestimmten Stilrichtung hinaus und gibt zahlreiche allgemein-ästhetische und praktische Richtlinien für die "Kunst im Hause". Die Schriften des Rokokoegners Falke sind daher für die Linderhofer Ausstattung durchaus in vieler Hinsicht aufschlußreich.

c) Rokoko um 1870 in Bayern

Den größten Teil seiner Zeit verbrachte Ludwig II. in Schloß Berg, dessen Räume er sofort nach seiner Thronbestigung in schlichtem Salonrokoko ausstatten ließ. Er lebte dort durchaus im zeitgenössisch-bürgerlichen Milieu gehobener Kreise. Nur die zahlreichen Bilder, einige Kleinplastiken und sonstiges Gerät gaben eine Vorstellung von den weitgespannten Interessen und der traumhaften Phantasiewelt des Königs.

1867 reiste Ludwig II. nach Paris, Versailles und Pierrefond. Während dieses Besuches galt seine Aufmerksamkeit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts ebenso sehr wie der zeitgenössischen Kunstproduktion. In der Architektur demonstrierten der begonnene Opernbau Garniers, im Gewerbe vor allem die auf der Weltausstellung gezeigten prunkvollen Möbel und Bijouterien noch einmal Selbstverständlichkeit und Wert von Barock- und Rokokorezeption.

In Zusammenhang mit persönlichen Wunschbildern, Träumen und Studien¹⁷¹⁾ Ludwigs II. entstand aus dieser Begegnung Gedanke und Verwirklichung der vorwiegend im "Genre Louis XIV" gehaltenen Wohnräume in der Residenz. Unter Ausnutzung bestimmter Tendenzen des Salonrokoko wird der erste Schritt zur prunkvoll, assoziationsgeladenen Repräsentation angestammter Königswürde getan. Mit der Wahl des Stiles befand sich der König durchaus im Einklang mit "gewissen barocken Tendenzen"¹⁷²⁾, mit "jener neubarocken Welle"¹⁷³⁾, die seit etwa 1870 nahezu alle Gebiete künstlerischer Tätigkeit in Bayern zu beeinflussen begann. "Halb verstohlen machte sich diese Richtung zuerst bei der inneren Ausstattung von Cafés und Restaurationslokalen¹⁷⁴⁾ bemerkbar, und wagte sich bei Schaufenstern der Kaufläden ins Freie, indem sie die starren Eisenstützen und -träger mit üppigem Schnitzwerk umkleidete" (97, S. 85). Aber erst durch die zahlreichen Aufträge König Ludwigs II. wurden in München Barock und Rokoko zu entscheidenden Faktoren von Kunsthandwerk und -industrie, die ihren beispiellosen Aufschwung vor allem den Impulsen und dem Mäzenatentum Ludwigs II. zu verdanken haben¹⁷⁵⁾.

Auf der Kunstgewerbeausstellung von 1876, deren Protektorat Ludwig II. übernommen hatte, wird ein vollständiges Rokokozimmer gezeigt (vgl. 24). Allmählich findet so das Rokoko in den Bürgerwohnungen Zugang. Unterstützt durch die gleichzeitige Entwicklung in Architektur und Kunstliteratur hat sich dann, von München ausgehend, . 1888 das gründerzeitliche Salonrokoko als vollberechtigte Ausstattungskomponente auf breiter Basis durchgesetzt¹⁷⁶⁾; jetzt aber nicht mehr vorwiegend mit Einzelgegenständen sondern mit kompletten Interieurs, denen im Organismus der polystilistisch orientierten, bürgerlichen Wohnung meist die Funktion des Salons oder eines Damenzimmers zukommt. Rokokorezeption bleibt bis gegen Ende des Jahrhunderts, besonders für die Ausstattung privater und öffentlicher Gesellschaftsräume von großer Wichtigkeit¹⁷⁷⁾ und hat sich bis heute vor allem in "Stilmöbeln", Nippes und Porzellan erhalten.

II. Produktionsmodus

a) Die Vorbilder und deren Vermittlung

Mit dem Wunsch nach Ausstattung im "Genre Louis XIV" hatte Ludwig II. den Kreis möglicher Vorbilder verhältnismäßig eng begrenzt. Der Auftrag für "Rococozimmer am Linderhof" bot dagegen einen weiteren Spielraum, indem lokale, nationale und zeitliche Einschränkungen weitgehend aufgehoben wurden. Neben Verwendung von Werken aller Länder und nahezu aller Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts konnte in den eigenen Gestaltungen auch an sämtliche Spielarten der Rokokorezeption des 19. Jahrhunderts angeknüpft werden, so daß die entstandene Neuschöpfung Summe und Synthese der verschiedensten Traditionen bedeutet. Damit macht sich der Mensch des 19. Jahrhunderts zum Herrn der Geschichte.

Die einzelnen Vorbilder der Innenausstattung wurden, anders als beim Außenbau, entweder vom König, von Dollmann oder auch gelegentlich vom entwerfenden Künstler bestimmt.

Ludwig II. traf seine Bestimmungen und Anordnungen weniger aus dem unmittelbaren Erlebnis ausgeführter Werke¹⁷⁸⁾ als vielmehr vor allem auf Grund intensiver Beschäftigung mit indirekt vermittelten Kunstäußerungen, deren signifikanter und möglicher Assoziationsgehalt den Bedürfnissen, Ansprüchen und Vorlieben des Monarchen entsprach. Eine Bücherliste (vgl. G III) gibt einen Überblick über Ausmaß und Schwerpunkte der Studien Ludwigs II. Neben Stichwerken des 18. und 19. Jahrhunderts, historischen Romanen und geschichtlichen Abrissen, neben allgemeinen und spezifischen - meist französischen - kunstgeschichtlichen Werken galt sein Interesse durchaus auch der zeitgenössischen Kunsttheorie und

populären Kunstjournalen und -almanachen. Die Verbindung zur eigenen Zeit wird also nicht nur durch die im aktuellen Produktionsprozeß integrierten Künstler, sondern vom König selbst hergestellt.

Da für bestimmte Bereiche noch keine Publikationen vorhanden waren¹⁷⁹⁾ und die verfügbare Literatur, die ja nur Schwarz-Weiß-Abbildungen bieten konnte, in vielen Fällen den Ansprüchen an Detailtreue und Vollständigkeit nicht genügen konnte, beauftragte der König einen riesigen Stab von Künstlern mit der Herstellung und Beschaffung von Ansichten, Fotografien und Kopien der verschiedensten Kunstdenkmäler. Diese Tätigkeit erstreckte sich vor allem auf Versailles und, wohl von Dollmann, der eine breite Kenntnis der Originale besaß, angeregt, auch auf verschiedene deutsche Residenzen, wie das markgräfliche Schloß in Ansbach, die fürstbischöfliche Residenz Bamberg, die Eremitage zu Bayreuth, den Schönbornschen Bau in Bruchsal, Schloß Augustusburg in Brühl, den Dresdner Zwinger, Sanssouci, das kurfürstliche Schloß in Schwetzingen und die fürstbischöfliche Residenz in Würzburg. Abbildungen der Münchner Schlösser (vgl. Q III i) dienten gleichfalls als Vorlagen oder anregendes Vergleichsmaterial.

Wie der bürgerliche Kunstkonsument aus den Musterbüchern der Industrie bestellte, so verteilte Ludwig II. seine Aufträge an Hand seines umfangreichen, katalogartig benutzten Materials.

b) Entwerfende und ausführende Kräfte

Unter der Direktive Dollmanns war ein riesiger Stab von Arbeitskräften tätig. Weil es dem König ständig "presierte", konnte die Vielzahl der Aufträge und die

Vielfalt der Aufgaben von den bei Hof angestellten Künstlern und Handwerkern nicht bewältigt werden. Daher wurden neben ausländischen Kunstindustrien und den im Markte Garmisch ansässigen Handwerkern vor allem Münchner Werkstätten und in der Landeshauptstadt lebende Künstler¹⁸⁰⁾ mit herangezogen. Die Auswahl der einzelnen Kräfte überließ der König in der Regel seinem Kabinettssekretariat, das in enger Zusammenarbeit mit Dollmann für die reibungslose Organisation der weitverzweigten und komplizierten Produktion verantwortlich war.

Das umfangreich erhaltene Planmaterial und ergänzende literarische Quellen geben ein facettenreiches Bild vom Entstehungsmodus der Innenausstattung, die in vielfältiger Arbeitsteilung konzipiert und ausgeführt wurde.

Die vorhandenen, perspektivischen Raumansichten gelten als die ersten Entwürfe, als die grundlegenden Ideenskizzen der Raumausstattung (58, S.54; 59, S.30). Eine detaillierte Betrachtung aber zeigt, daß die entscheidenden Gedanken in den in "architextorischer" Manier angefertigten Wandabwicklungen formuliert und dann erst zur Demonstration des beabsichtigten Gesamteindruckes in farbige Bilddarstellungen umgesetzt wurden.

Die, sämtlich unsignierten, Wandabwicklungen stammen, soweit sie nicht vom Baubüro ausgeführte Pausen sind, alle von einer Hand. Kreisel (58) und mit ihm Petzet (59) sehen als den Urheber dieser Zeichnungen den Theaterdirektor Franz Seitz¹⁸¹⁾, der 1867 die Dekoration des Hofzuges und wahrscheinlich auch die Zimmer in der Residenz entworfen hatte. Er wäre also durchaus für eine derartige Aufgabe prädestiniert gewesen, war aber für Linderhof nur mit Textil- und Möbelentwürfen beschäftigt. Die Gestaltung

der "dekorativen Bauweise" wurde vielmehr vom leitenden Architekten selbst übernommen¹⁸²⁾. Wie Bemerkungen in der Korrespondenz Döfflipp und ein stilistischer Vergleich mit signierten Blättern (6.2.3.1. u. 6.2.3.2.) des Künstlers zeigen, sind die Wandabwicklungen mit Sicherheit Dollmann zuzuschreiben.

Details wie Bilder, Plafond- und Fußbodengestaltung, Figuralplastik, Einrichtungsgegenstände und Gerät wurden, im Rahmen der von Dollmann bestimmten Gesamtkonzeption, von den verschiedensten im "Rokokofach erfahrenen" Künstlern in Einzeldarstellungen behandelt.

Seder und Seitz lieferten für das Kunstgewerbe, Ch. Jank¹⁸³⁾ für die Plafondgestaltung selbständige Entwürfe. Neben Jank traten unter den Malern besonders J.Benczur, B.Fries, A.Gräfele, H.Pechmann und J.Watter mit eigenen Arbeiten hervor¹⁸⁴⁾. F.X.Barth, L.Gebhard, J.Frank, W.Hauschild, A.Heckel, F.N.Heigel, F.Knab, A.Schultze, E.Schwoiser, K.Otto, L.Thiersch und R.S.Zimmermann¹⁸⁵⁾ waren vor allem mit der Ausführung fremder Entwürfe¹⁸⁶⁾ oder mit sehr eng an historische Vorbilder angelehnten Bildern¹⁸⁷⁾ beschäftigt. Handwerkliche Fixigkeit und Anpassungsfähigkeit des Einzelnen wurden zu Gunsten der Schnelligkeit in der Ausführung und der Einheitlichkeit des Gesamtbildes¹⁸⁸⁾ oft höher geschätzt als qualitätvolle Künstleroriginalität.

Ganz anders stellte sich dagegen die Situation bei den Arbeiten des Kunsthandwerkes dar. Hier geriet Perfektion qualitativ voll technischer Ausführung nahezu zum Selbstzweck. Trotz zum Teil sehr exakter Detailentwürfe¹⁸⁹⁾ blieb den ausführenden Handwerkern doch noch Spielraum zu eigener Gestaltung. So belebten Ph.Perron, von dem auch zahlreiche Modelle plastischer Werke stammen, und seine Mitarbeiter Th.Bechler¹⁹⁰⁾

und A. Singer die oft etwas spröde entworfenen Wandschnitzereien durch einfallreiches Detail und virtuos gehandhabte Technik. Die Stuckarbeiten von J. Rappa & J. Giobbe, A. Schmidt und F. Walker¹⁹¹⁾ bleiben hinter diesen Ansprüchen zurück, während die Vergoldungen der Firma Radspieler und A. Schultzes durchaus dem Niveau entsprechen, ebenso wie die Marmorarbeiten des "Cheminée-Fabrikanten" Pfister, die Schlosserkunst eines Peter Kölbl¹⁹²⁾, die Textilstickereien des Hofbortenwirkers J. Bornhauser und des Ateliers der Mathilde Jörres, die Möbel der Firma Pössenbacher¹⁹³⁾ und des Hoftischerls A. Ehrengut. Die eingelegten Parkettfußböden wurden von A. Lindner gefertigt, die außerordentlich reichen Tapezierarbeiten von M. Steinmetz.

Die Ausstattung mit Kleingerät verteilt sich selbstverständlich auf zahlreiche Meister und Firmen. Eigens für Ludwig II. entworfene Kleinplastiken stammen Th. Bechler, J. Gröber, A. Halbreiter, A. Heß, K. Knoll, A. Kandl und Ph. Perron¹⁹⁴⁾. Feinere Metallarbeiten nach eigenen und fremden Entwürfen wurden vom Hofsilberarbeiter E. Wollenweber, von R. Harrach & Sohn¹⁹⁵⁾ und A. Herzner hergestellt. Über die Vermittlung von Thierry & Breul wurde Gerät aus Paris, Wien und London bestellt; die Meißner Manufaktur, die den größten Teil des Porzellans lieferte, hatte einen eigenen Vertreter in München. Von der Firma J.u.L. Lobmeyer aus Wien wurden die Glasluster bezogen.

Reiner Techniker war M. Fischer, der das ausgeklügelte Luftheizungssystem installierte. An sonstigem, modernsten technischen Komfort wurde noch eine Telefonverbindung zu den Ökonomiegebäuden gelegt.

Die Gestaltung des Interieurs vollzog sich in mehreren Etappen:

1. In Anlehnung an ausgewählte Vorbilder umfassender Gesamtentwurf der Raumgliederung und zugehörige farbige Verbildlichung,
2. Einzelentwürfe für Einrichtungsgegenstände. 3. Detailzeichnungen zu 1. und 2.
4. Ausführung, wobei für ein Stück oft mehrere Spezialisten tätig waren.
5. Ergänzung durch industrielle Fertigung.
6. Fixierung des fertigen Gesamtproduktes im Bild.

III. Die Raumausstattung

a) Die östliche Ovaleinheit

In Fortsetzung der höfisch-repräsentativen Richtung des Salonrokoko und den zeitgenössischen Tendenzen zu mehr tektonischer Durchformung der Raumgrenze entsprechend bildet eine architektonisch-dekorative Organisation der Wand die Grundlage der Raumgestaltung, deren entscheidende Kriterien bereits in der Ausstattung der drei Räume des ersten Anbaues festgelegt wurden.

5.2.1.1.

Als die östliche Ovaleinheit 1872 umgebaut wurde, blieben die Hufeisenkabinette annähernd unverändert erhalten, während der Mittelraum weitgehend umgestaltet wurde. Eine "Geometrische Ansicht des elyptischen Salons in seiner Abwicklung" gibt, wenn auch im Detail von der Ausführung abweichend, die ursprüngliche Gestalt des Zimmers wieder¹⁹⁶⁾. Dargestellt ist die südliche Hälfte des Zimmers; der nördliche Teil ist in wörtlicher Symmetrie zu ergänzen. Unter Verzicht auf Säulen und Pilaster wird die Wandgliederung innerhalb einer für Dollmann charakteristischen Disposition mit dem traditionellen Vokabular des Dix-huitième formuliert. Dem Liniengerüst eines primären Rastersystems, das in verschränkter Dreierteilung geordnet ist, werden signifikante, in sich abgeschlossene Rokokomotive appliziert, ohne daß die geometrischen Flächen wesentlich verunklärt werden. Da jedem Dekorationselement ein gegenüberliegendes identisches oder zumindest äquivalentes Pendant zugeordnet ist, ergibt sich auf Grund der Raumform, der integrierenden Dekorationsmodalitäten und unterstützt durch das rapportartige Wiederholen von Ornamentmotiven, ein gleichmäßiger, von der Außenwelt abgeschlossener, künstlicher Dekorationshorizont, der

durch einen umlaufenden Fries und einen stukkierten und bemalten Plafond einen zusammenfassenden Abschluß erhält.

Ein komplettes Vorbild ist nicht greifbar. Dollmann orientiert sich für seinen Entwurf vor allem am Stichwerk von Meissonnier 197). Die - immer abgewandelt - zitierten Details und "stylgemäße" Eigenerfindungen werden mit der raum- und flächengestaltenden architektonischen Konzeption zum "vollendeten Beispiel" des "style Louis XV" verschmolzen. Die französische Stilnote kann und soll aber nicht zum bestimmenden Faktor des Gesamteindrucks werden, da neben der kontrastreichen Farbigkeit, der betont plastischen Ausführung der Dekorationselemente, neben der spezifischen Beleuchtungsart und der mobilen Einrichtung vor allem die Plafondgestaltung den Charakter des Raumes zu spezifisch illusionärer Eigenart bestimmt.

5.3.2.1. Jank verwendet in seinem Entwurf gleichfalls Bildvorwürfe Meissonniers, orientiert sich aber auch an barockem Gedankengut: am deutlichsten in den von Paulus Decker (vgl. G III a) übernommenen großen Lünetten, die den Blick auf eine jenseits der Scheinarchitektur vorhandene Realitätssphäre freigeben. Die figürlichen Szenen erscheinen vor allem als gerahmte Ausblicke.

In der Deckengestaltung der beiden flankierenden Räume, des rosa und blauen Kabinetts, weicht Jank, indem er auf den

5.5.2.4. Plafondgemälden zwischen Wolken spielende Amoretten wieder-
und
5.5.2.5. gibt, gleichfalls zu Gunsten eines mehr barocken Illusionismus vom französischen Stilkanon ab.

5.1.4.3.1. Für die Wandgliederung, die in beiden Kabinetten gleich ge-
-5.1.4.4.2. staltet ist, orientiert sich Dollmann wiederum an den schon genannten Stichwerken. Reihender Wiederholung wird

breiter Raum gegeben. Die vier Hauptpanneaux, sowie auch die begleitenden Lisenen sind bis ins Detail gleich geformt. Mit einem Versagen der Schöpferkraft, mit einem Mangel an Phantasie kann dieses Vorgehen nicht erklärt werden. In gewissem Rahmen war vielmehr einerseits serienmäßige Produktion der technisierten Welt des 19. Jahrhunderts durchaus wertfreie und anerkannte Selbstverständlichkeit, andererseits hatte die Beschäftigung mit der Kunst des Orients verständnisvolles Empfinden für Sinn und Reiz der Wiederholung wachgerufen. Außerdem konnte durch Repetition Symmetrie als Ordnungsprinzip deutlich formuliert werden. Ein gleichmäßig wirkender Hintergrund ließ effektvolle Einzelstücke um so wirkungsvoller hervortreten. Die Verwendung gleicher Elemente in verschiedenen Räumen, wie sie der Grundriß ja nahelegte, ermöglichte, neben der Freude am Wiedererkennen von schon Bekanntem, die greifbar-deutliche Demonstration einer höheren, den ganzen Bau umfassenden, symmetrischen Ordnung. Um der Gefahr der Monotonie zu begegnen, weichen die beiden Kabinette in der Farbigkeit der Seidenbespannungen, Einrichtungsgegenständen wie Möbel und Porzellan, in den Stukkaturen und den bildlichen Darstellungen von Plafond und Surporten voneinander ab, ohne aber die Ähnlichkeiten zu verwischen.

Die drei Zimmer werden durch Gemeinsamkeiten der Dekoration und sichtbare Verbindungstüren zu einer Einheit verbunden, die, da weitere Eingänge als Tapetetüren kaschiert sind, für sich abgeschlossen besteht. Eine bestimmte Wohnfunktion kann dem Raumensemble nicht zugeordnet werden. Gegenüber der "Prosa" der Wohnräume im Königshäuschen diente es, wie etwa der maurische Saal auf dem Schachen, dem König als stimmungsgeladener Aufenthaltsort, wo er, angeregt durch die Lektüre historischer Romane, seinen Träumen nachhängen konnte.

b) Die Räume des erweiterten Nordbaues

Mit der Vergrößerung des Nordbaues zu einer ausgedehnten Abfolge von Gemächern wird die "Traumkulisse" zur benutzbaren Wohnung ausgeweitet, deren alltägliche Funktionen mit repräsentativem und zeremoniellem Ausdruck und Anspruch verbunden wurden, ohne aber eine Ordnung im Sinne eines Staatsappartements des 17. und 18. Jahrhunderts (vgl. 3) nachzuvollziehen. Anspielungen auf derartige Zusammenhänge genügten, um sich von den zeitgenössischen "bürgerlichen Palästen" (13, S. 230) abzuheben und ohne Beeinträchtigung der "commodité" Herrscherwürde darzustellen.

Da der Umbau von 1885 den ursprünglichen Zusammenhang der Raumabfolge zerstörte, sind das erste Schlafzimmer und dessen flankierende Kabinette nur noch in Entwurfs- und Abbildungsmaterial greifbar.

Die beiden weißen Kabinette können nur annähernd rekonstruiert werden. Gestochene oder gemalte Abbildungen existieren nicht; bei geöffneter Tür wiedergegebene Ansichten des Schlafzimmers (5.6.2.3. u. § III i) zeigen jeweils nur einen winzigen Ausschnitt der Zimmerchen. Die vorhandenen Wandabwicklungen sind mit keinem der Grundrisse in exakte Übereinstimmung zu bringen, geben aber doch, zumindest für das östliche Kabinett, eine recht genaue Vorstellung der Wandgliederung.

5.5.1. Die fehlenden Panneaux sind symmetrisch zu ergänzen. Das zugrunde liegende Rastersystem wird nicht mehr vorwiegend durch Linien sondern durch freie Ornamentformen artikuliert, der Dekor ist reicher geworden. Gegenüber der Starkfarbigkeit der vorhergehenden Räume wird die Buntheit allein auf die bildlichen Darstellungen beschränkt, so daß ihnen gegenüber dem Weiß und Gold^{19c)} der übrigen Einrichtung besonderes Gewicht zukommt. Für das Kabinett ist kein bestimmter Verwendungs-

zweck auszumachen. Es ist in seiner Existenz aus den Erfordernissen der Baugeschichte entstanden und als vorbereitender Durchgangsraum zu sehen, dessen Aufgabe vor allem in der Präsentation von Bildinhalten besteht.

Die Funktion eines Bild- bzw. Illustrationsträgers wird im westlichen Kabinett ganz deutlich. Es war zunächst als Pendant zum östlichen Zimmer geplant, wurde dann aber, wohl in Anlehnung an den entsprechenden Raum der "Reichen Zimmer", als Miniaturenkabinett ausgestaltet. Das straffe Wandgliederungssystem wurde aufgegeben, um - wie es in dieser Fülle sonst nur im Kunstgewerbe möglich war - eine Vielzahl von Bildinhalten simultan darzustellen. Der Raum enthielt, wie es in keinem Haushalt fehlen durfte, ein Piano und könnte damit als "Musikzimmer" angesprochen werden.

1871 ergeht an Döfflipp die Anweisung, daß "das neue von Herrn Dollmann gezeichnete Schlafzimmer von einem Maler etwas größer und in Farbe hergestellt" werden soll. Den Auftrag zur Ausführung erhält Angelo Quaglio¹⁹⁹), der die Wanddekoration nach dem Entwurf Dollmanns (5.6.1.1.), die Hohlkehle nach der "inventio" Janks (5.6.3.) und das Prunkbett sowie die Panneauxstickerei nach der Idee von Seitz (5.6.1.4. u. 5.6.5) wiedergibt. Die Darstellung des Malers ist weder wie ein Bühnenbild noch als "Raumbild"²⁰⁰) konzipiert, sie bedeutet lediglich eine Zusammenfassung der wesentlichen Aspekte zu einer "Raumansicht", deren Aufgabe es ist, die fertige Konzeption des Gesamtinterieurs synoptisch zu demonstrieren.

Seitz und Jank verwerten Formen des bayerischen Rokoko²⁰¹), Dollmann dagegen verwendet für die Wanddekoration französische Motive (5.6.1.1. - 5.6.1.3.). Er arbeitet jetzt vor allem nach dem Werk Rouyers²⁰²), auf das sich auch die eigenhändige Bemerkung des Königs (auf 5.6.1.1.), daß die "Umrahmung

der surporte genau nach Seite 50 in jenem Werke" ausgeführt werden solle, bezieht. Diese für Dekoratives nur gelegentlich geforderte Genauigkeit der Kopie ist notwendig, damit die Herkunft einzelner Motive abgelesen werden kann und im Gesamtzusammenhang somit schlaglichtartig auf deren historische Relevanz und Absetzbarkeit gegenüber anderen Traditionszusammenhängen verwiesen werden kann. Exakte Detailkopie wird also nicht historischer Wahrhaftigkeit halber, sondern um der evokativen Aussagekraft der einzelnen Form willen angestrebt.

- 5.6.1.1. Dollmann gliedert die Wand nach den schon bekannten Prinzipien. Die relative Unabhängigkeit des einzelnen Wandkom-
 - 5.6.1.2. partimentes wird in der "Verlängerung des Raumes um eine Achse" deutlich. Ohne Schaden für Dekorationszusammenhang
 - 5.6.2.3. und Raumeindruck kann ein Wandfeld hinzugefügt werden.
- 5.1.3.- Von der Raumabfolge des nördlichen Anbaues ist allein die
5.1.4.2. westliche Ovaleinheit unverändert geblieben.

Schon in den Benennungen des Mittelraumes werden französische und bayerische Tradition sowie bürgerlich neuzeitliche Lebensform gleichermaßen angesprochen. In allen Grundrissen wird die Bezeichnung "Chambre du Conseil" verwendet. Diese französische Benennung suggeriert eine Verbindung zu den Staatsappartements der Bourbonen, in denen es aber keine eigentlichen "Beratungszimmer" gibt. Die Übersetzung "Audienzzimmer" erinnert an das an deutschen Höfen, so auch in Bayern gebräuchliche Zeremoniell. Thron und Baldachin bestätigen diesen Zusammenhang, der Schreibtisch dagegen rechtfertigt die Benennung "Arbeitszimmer", die vom König selbst verwendet wurde.

Abb. 17 Als entscheidendes Vorbild für die Ausgestaltung des Raumes
u. 18 bestimmte Ludwig II. den Entwurf J.A. Meissoniers für das
Kabinett der Prinzessin Sartorinski. Es wurden aber nur

für den Mittelraum Elemente der "Spiegelwand" und der "Fensterseite" verwendet, während die Hufeisenkabinette Anregungen aus Schloß Rambouillet und der Amalienburg verarbeiteten. Das Vorbild wird also nur selektiv genutzt. Dies geschieht, um die Vielfalt des "style Louis XV" zu demonstrieren und zu vergegenwärtigen, sowie gleichzeitig, um in der Sythese der verschiedensten Bereiche die eigene Assimilationskraft zu verwirklichen und zu bestätigen.

Die Ausstattung des Arbeitszimmers wurde in der engen Zusammenarbeit zweier Künstler entwickelt. Da Dollmann in seiner Wandabwicklung (5.3.1.) von Jank für die Plafondgestaltung selbständig entwickeltes Ideengut (5.4.3.1. und 5.4.3.2.) verwendet, kann das Blatt nicht als die erste Konzeption der Wanddekoration angesehen werden. Es bedeutet vielmehr den zusammenfassenden Abschluß des Entwicklungsprozesses. Ob Jank seine Raumansicht und die Deckenzeichnungen nach mündlichen Anweisungen Dollmanns entwarf (vgl. 17, S. 906), oder ob er die architektonische Gliederung einer heute verlorenen Skizze des Architekten entnahm, läßt sich nicht entscheiden. Angesichts der Entwurfsgeschichte aller übrigen Räume ist die letzte Annahme wahrscheinlich. Beide Künstler aber mußten sich mit den Blättern Meissoniers auseinandersetzen.

Das Changieren zwischen ornamentalem Bild und bildhaftem Ornament einerseits, und die Möglichkeit zu räumlich-architektonischer Verwirklichung andererseits, bestimmt jedes Detail des Meissonierschen Entwurfes. Am deutlichsten wird dies in der Zone der Hohlkehle, die gegenüber der in Einzelformen extravagant aber sonst konventionell gestalteten Wandgliederung nicht deutlich abgrenzbar ist, da beide Bereiche wellenartig ineinander übergehen. Wand und Decke sind eins. Die Spiegelabschlüsse sind Ornament und zugleich gegenständliches Architekturelement in Gestalt von Balkonbrüstungen.

Im Zusammenhang mit Lünettenrahmen geben sie die Möglichkeit zur Darstellung von Staffagefiguren, die sich gleichsam vorübergehend in einer Theaterloge aufhalten. Der Hintergrund ist aber nicht abgeschlossen, sondern zeigt im freien Außenraum eine Bogenarchitektur. Die feste Raumbegrenzung wird aufgelöst zu Gunsten eines quasiarchitektonischen Existenzraumes für rocaillenhafte "lebende Bilder", die sowohl den Realitätsgrad von Plastiken als auch nur gemalte Erscheinungshaftigkeit besitzen können. Möglich wird diese "Unmöglichkeit" durch die nicht eindeutig zu fixierenden Qualitäten von Architekturelementen, Ornamentformen, plastischen Bestandteilen und Malerei.

- 5.4.3.1. Der erste Entwurf Janks für die Gestaltung der Decke ist von einer breiten schwarzen Linie gerahmt, die den angenommenen Querschnitt des Raumes bezeichnet. Innerhalb dieses Ovals versucht der Maler zwei Vorbilder miteinander zu verbinden. Der eigentliche Deckenspiegel wird von einer reduzierten und abgeänderten Wiedergabe eines Plafonds im Hotel Soubise ausgefüllt, die Hohlkehle wird unter Anpassung an die architektonischen Gegebenheiten sehr deutlich an den Stich Meissoniers angelehnt. Jank übernimmt die rein formalen Elemente des von Meissonier inszenierten geistreichen Spieles mit den Kategorien, deutet sie aber zu einem Illusionismus anderer Art um. Architektur, Malerei und Plastik sind deutlich voneinander zu trennen. Neben den plastischen sind die gemalten Bogenformen jetzt "Schein"- und nicht "Quasi"Architektur²⁰³⁾, so daß den Figuren ihr Lebensraum entzogen wird. Daher erscheint es konsequent, daß im nächsten Entwurf die Lünettenfüllungen von einem Bestandteil der Dekoration nunmehr zu reinen Bildern mit historisch-erzählerischem Inhalt werden. Nicht die eigene höfische Welt soll in der Dekoration illusioniert werden, Stattdessen soll ein illustratives Bildbedürfnis greifbare Gestalt gewinnen.
- 5.4.3.2.

In seinem zweiten Plafondentwurf hatte sich Jank um eine bildmäßige Zusammenfassung der verschiedenen Elemente bemüht.

5.3.2. Die Synthese gelingt aber erst, als in der Raumsicht des Künstlers die Selbständigkeit des Soubisemotivs zu begleitender Funktion verändert wird. Absicht des Bildes war vor allem eine möglichst vollständige Ansicht des Raumes, um so die ikonologisch und dekorativ bedeutsamen Elemente des Zimmers additiv zusammenzufassen. Die flimmernden "Leucht"effekte der Dekoration sind nicht nur dem an indirekter Beleuchtung geschulten Jank zuzuschreiben, sie bringen vielmehr eine intendierte Qualität der Innenausstattung deutlich zum Ausdruck und zeigen die Nähe zur impressionistischen Malerei.

Es bleibt Dollmann überlassen, die in mancher Hinsicht - gelegentlich auch im Meissonnierschen Sinne - unarchitektonischen Arbeiten Janks baubarer Realität anzupassen und sie mit seinen eigenen Vorstellungen zu verbinden. Der Entwurf zeigt eine deutliche Trennung von architektonischem Gerüst, das mit denselben Mitteln wie im westlichen Ovalraum gestaltet ist, gegenständlich-figürlicher Plastik, ausgesparten Bildflächen und appliziertem Ornament.

5.4.1.

5.4.2.1.-An Plänen für das lila und das gelbe Kabinett sind drei Plafond-
5.4.2.3. fonsdarstellungen von Jank und eine "Verticale Ansicht des
5.4.1.2. gelben Zimmers in seiner Abwicklung" erhalten. Für diesen Entwurf, in dem die Wandteilung der östlichen Hufeisenkabinette übernommen wird, orientiert sich Dollmann an dem bei Rouyer abgebildeten "Petit Salon" des Schlosses Rambouillet²⁰⁴). Er behält die Grundzüge der Ornamentik bei, führt aber eine wesentlich reichere Drängung der Motive ein. Ein "Bild nach Watteau" und ein "Pastellbild" sind als einzige malerische Darstellungen vorgesehen, so daß abstrakte Dekoration²⁰⁵) gegenüber bildhafter Gegenständlichkeit überwiegt. Dieses Verhältnis wurde durch Größe, Zahl und Bedeutung der Portraits, die auf ausdrücklichen Wunsch des Königs²⁰⁶) in allen

Hufeisenräumen angebracht wurden, umgekehrt, so daß die Zimmer von spiegelkabinettartigen²⁰⁷⁾, dekorativen Ver-satzstücken vorwiegend zu Bild- und Bedeutungsträgern werden. So bestehen auch die augenfälligsten Unterschiede von lila und gelbem Kabinett neben der Farbigkeit in den Bildinhalten.

Gleichzeitig mit der Ausgestaltung der westlichen Ovaleinseit

- 5.2.1.2. wurde der östliche Mittelsalon umgestaltet. Bei der Vergröße-
5.1.1.1. rung des Raumes wurde die Verteilung von Fenstern, Kaminen
5.1.1.2. und Panneaux der Wandgliederung des Arbeitszimmers angepaßt.
Nahezu beliebige Erweiterung des dekorativen Rundhorizontes
durch Einfügen stilistisch und formal genormter "Fertigteile"
ist möglich. Die gegenständlichen Schnitzereien der zusätz-
lichen Wandfelder und der Puttenfriese der Hohlkehle weisen
in ihrer Ikonographie auf die neue Funktion des Raumes als
Speisezimmer hin. In der Wahl der Themen, wie auch in der
vergleichsweise ruhigen, zurückhaltenden Wirkung der Raum-
ausstattung werden zeitgenössische Forderungen für die ange-
messene Ausstattung eines Speisezimmers erfüllt. (vgl. 2I,
S. 296 u. 298) In dem Entwurf Janks für den erweiterten Pla-
fond zeigt sich die intensive Beschäftigung des Künstlers
mit den Stichen Meissoniers. Die figürlichen Darstellungen
erscheinen dem riesigen Ornament integriert und wesensmäßig
gleichgesetzt. Der Maler sucht als wesentlich für das Rokoko
erspürte Qualitäten, nämlich Ornament als "Quasi-Architektur"
und "Mikromegalität" (vgl. 2), auf seine Weise zu bewältigen.
Das Übergehen von Malerei in Plastik ist gleichfalls eine
Konsequenz dieses Experimentes. Jank geht damit in seiner
Gestaltung weit über den "gemessenen" Charakter verwirklich-
ter Dekorationen französischer Herkunft hinaus.

Die Verbindungsbauten zum Königshäuschen hin wurden mit blau-
em Satin und Goldtapeten ausgestattet, so daß eine allmähliche
Überleitung des akzentuierten Raum- und Ausstattungskontinuums
zur schlichten Wohnlichkeit der Jagdhütte erfolgt.

c) Die Südzimmer

In den Räumen des nördlichen Anbaues wurden die Möglichkeiten zur Anbringung von bildlichen Darstellungen, in denen sich der Aussagegehalt der Dekoration zu greifbarer Gestalt verdichtete, immer mehr erweitert. Im Südbau konnte sich diese Tendenz zur "Verbildlichung" gleichzeitig mit einer gesteigerten Emanzipation des Ornamentalen voll entfalten, da diese Räume keine bestimmte Wohnfunktion zu erfüllen hatten. Sie waren "Salons", Aufenthaltsräume.

Am 2.1.1874 erhält Dollmann den Auftrag, "sogleich mit dem Entwerfen des neuen Spiegelzimmers (zu) beginnen". Am nächsten Tag folgen weitere Anweisungen: "Im Spiegelzimmer selbst sollen die Tapeten aus blauem moirée antique mit Rokokoverzierungen eingefast werden, diese Verzierungen sollen annähernd die Form jener im Münchner Spiegelzimmer haben..... Die Thüren, die Kamine sollen mit kleinen Consolen eingefast werden, darauf Porzellan und Marmorgegenstände". Mehr aber als in einzelnen Ornamentformen ist der Raum durch die Grundrißgestalt sowie durch Anzahl und Art der einzelnen Wandfelder dem Vorbild in der Münchner Residenz verpflichtet²⁰⁸⁾.

Das erhaltene Material gibt verschiedene Entwicklungsstufen der Planung wieder. Der endgültige Entwurf, nach dem die Dekoration ausgeführt wurde, ist ebensowenig erhalten wie die erste Ideenskizze Dollmanns, nach der Joseph de la Paix²⁰⁹⁾ seine perspektivische Ansicht verfertigte. Dieses Blatt zeigt noch, wie auch eine zweite Arbeit desselben Künstlers, eine teilweise Bespannung der Wand mit Seidentapeten, die in einem späteren, sonst nur geringfügig abgeänderten Entwurf durch Spiegelverglasung ersetzt wurden. Erst durch diese Umwandlung wird der spezifische Charakter des Raumes möglich. Die von

5.1.5.1.-
5.1.7.2.

5.8.2.1.
5.8.2.2.

- 5.8.1. einer Zeichnung Dollmanns abgepauste Wandabwicklung gibt die neue Verteilung der Spiegelflächen wieder. Gleichzeitig wird stärker als in den vorangegangenen Darstellungen die Abgrenzbarkeit der einzelnen Wandfelder durch übergreifende Ornamentformen verunklärt, ohne jedoch die gleichmäßige Eigenwertigkeit jedes einzelnen Dekorationskompartimentes zu beeinträchtigen. Um der äqualen Kontinuität des Dekorationshorizontes willen wird jedes Hervorheben eines einzelnen Wandfeldes vermieden²¹⁰). Einen wichtigen Beitrag hierzu leistet die Plafondgestaltung.

- Mit den umlaufenden, den eigentlichen Plafondspiegel freilassenden Deckenstukkaturen orientierte sich Dollmann an dem Münchner Vorbild, mit dem Einführen von ausgemalten Bildkartuschen wird die Verbindung zur markgräflichen Residenz in Ansbach hergestellt. Aus dem dortigen Spiegelkabinett²¹¹) stammt wohl auch die Anregung zu einem großen Deckengemälde, für das der zunächst noch unveränderte Hohlkehlenstuck zum Bilderrahmen wird. Durch eine Straffung der begrenzenden Ornamentformen (5.8.3.2.) und durch gleichmäßige Goldfärbung wird diese Rahmenfunktion der "reich entwickelten Bordüre" (20, S.255) endgültig festgelegt. Die Plafondmalerei erscheint damit, sowie auf Grund des Sujets und der mit der Wanddekoration korrespondierenden Farbigkeit nicht als illusionistische Öffnung, sondern als bildhaft dekorativer Abschluß des Raumes, als an der Decke angebrachtes Tafelbild, dessen Eigengesetzlichkeit aber, um die Zustimmung zeitgenössischer Kunsttheoretiker zu derartiger Gestaltung zu finden (20, S.252), vollkommen hinter dem Dekorationswert zurücktreten muß und auch tatsächlich tritt.

In jedem Zimmer der Wohnräume befinden sich an stilistisch und traditionell vorgegebenen Orten angebrachte Spiegel, deren Funktion nicht über das hinausgeht, was ihnen an

Aufgaben auch in der bürgerlichen Wohnung zugestanden wird; nämlich Selbstbeleuchtung des Bewohners, Zeigen des Raumes in einer "angenehmen Perspektive" und Sichtbarmachung der Rückseite von Kunstgegenständen.(20,S. 295).Im Spiegelsaal dagegen werden, in Anknüpfung an eine speziell süddeutsche Tradition, die Kristallflächen zum wesentlichen Gestaltungselement, durch das die phantastische Kunstwelt der Dekoration zu sich selbst reproduzierender Unendlichkeit wird. Der Betrachter wird sich selbst entfremdet und in die Irrealität des Artefakts integriert, gleichzeitig aber seiner eigenen Realität gegenübergestellt. Aus dem nur selten und spielerisch besuchten Kuriositätenkabinett des 18. Jahrhunderts wurde ein Raum, der nicht sich selbst als Schein augenfällig macht, sondern der als "Lebenshintergrund" das problematische Selbstverständnis des Bewohners deutlich zum Ausdruck bringt.

Wenige Wochen nach den Anregungen für den Spiegelsaal gibt Ludwig II. weitere Anweisungen für den Südtrakt. "Die kleinen projektierten Eckzimmer in Linderhof gedenken Seine Majestät mit Gobelins beziehen zu lassen. Diese Gobelins sollen Schäferszenen nach Boucher oder Watteau vorstellen" (Korr. Düff. 25.1.74), "In einer Ansicht der östlichen und westlichen Gobelins-Zimmer" benutzt Dollmann ohne Rückgriff auf genau faßbare Vorbilder²¹²) das nunmehr schon geläufige Vokabular der vorhergehenden Räume. Dreiteilung und Pendantwirkung bestimmen die Wandgliederung. Der abgesetzte Stuck der Hohlkehle bietet die Möglichkeit zu bildlichen Darstellungen, ebenso wie die Surporten, die auf Wunsch des Königs "nicht Bilder sondern Gegenstände" (Korr. Düff. 30.1.74) als Gegengewicht zu den zweidimensionalen Bildern der Wände haben sollen. In zwei weiteren Wandabwicklungen (5.7.1.3. und 5.7.1.4.) wird die - bis auf die Bildthemen - vollständig gleiche Ausstattung der beiden Räume geringfügig abgeändert: anstelle des Konsoltisches wird im westlichen Gobelinzimmer

5.7.1.1.

ein Pianino-Aeolodikon (vgl. 5.7.3.3.) der Wanddekoration integriert. Wie weit auch die Plafondgestaltung identisch geplant war, ist nicht festzustellen, da nur der Entwurf für das östliche Zimmer erhalten ist. In der Ausführung wird, analog zum Spiegelsaal, die offene Hohlkehle zum breiten, vergoldeten Rahmen für ein Deckengemälde. Die Wandbespannungen wurden nicht als Teppiche gewirkt, sondern auf grober Leinwand mit gobelinartigem Effekt gemalt. (vgl. 5.7.3.3. u. 5.7.3.4.) Diese Gemälde waren zunächst, um die Räume schneller vollenden zu können, als Provisorien gedacht, wurden dann aber beibehalten, da auf diese Weise ein "stärkeres Hervortreten des Bildmäßigen"²¹³⁾ und in der subtilen Farbigkeit der an Ort und Stelle entstandenen Malereien ein besonders ausgewogener dekorativer Gesamteindruck erreicht worden war²¹⁴⁾.

Wenn Wandmalerei über rein dekorative Funktion hinaus die bildhafte Wirkung von Staffeleimalerei anstrebte, wurde deren Verwendung in Wohnräumen auf das schärfste verurteilt, besonders wenn "täuschende Szenen mit lebensgroßen Figuren" den Eindruck suggerierten, daß man unter "fremden Leuten" lebe (20, S.191). Aber gerade dies wurde, durchaus unter Beibehaltung der dekorativen Wertigkeit, in Linderhof beabsichtigt. Spiegelbild des Bewohners und illusionierte Realität historischer Dimension wurden zur Lebenswirklichkeit eines Einsamen gleichgesetzt.

Realitätsverändernde Ambivalenz von Wohn-, Repräsentations- und assoziativ ästhetischer Schaufunktion bestimmt den Charakter der Ausstattung.

V. Die Einrichtung

Wie bei der Raumausstattung werden zunächst auch in der Einrichtung die drei Bauphasen mit unterschiedlichen Tendenzen wirksam. Bei Fertigstellung der Innenausstattung hat dann aber für alle Räume eine gleichmäßige Angleichung an die zeitgenössischen Vorstellungen von großbürgerlichen Interieurs stattgefunden.

Die bewegliche Einrichtung der ersten drei "Rococozimmer" bestand zum Teil aus "Antiquitäten", aus deutschen und französischen Möbeln und Kunstgewerbegegenständen des 18. Jahrhunderts (HR 1871). Eine vollständige Möblierung mit derartigen Stücken hätte die Wanddekoration zu bloß stilgemäßem Hintergrund, zur Kulisse von Museumsstücken qualifiziert²¹⁵⁾, während eine Ausstattung mit alten und neuen Gegenständen die Präsentation unterschiedlicher historischer Tradition und die Betätigung und Bestätigung der eigenen Schöpferkraft ermöglichte. Ziel war ja nicht die möglichst getreue Wiederbelebung von Vergangenheit, sondern lediglich deren Vergegenwärtigung und die gestaltende Artikulation der eigenen Bedürfnisse²¹⁶⁾. Der "antike" Gegenstand wurde nicht - oder nur sehr selten - um seiner selbst willen geschätzt und verwendet. Er diente vielmehr als Repräsentant retrospektiv in ihn hinein projizierter Werte, die in der Neuschaffung desselben Gegenstandes gleichfalls angedeutet und außerdem um wesentliche Aspekte bereichert werden konnte. Allein in Verbindung mit dem Kult historischer Persönlichkeiten war das "echte", tatsächlich benutzte Stück überlegen.

Eine genaue Vorstellung von der ersten Einrichtung der Zimmer ist nicht mehr zu gewinnen, da bei der Erweiterung des Anbaues zugunsten der Einheitlichkeit und Symmetrie des Ge-

samteindrucks sämtliche alten Möbel entfernt und durch Neuschöpfungen ersetzt wurden. Von den Kunstgewerbegegenständen wurden einige beibehalten, da sie zum einen nicht auf einheitliche Pendantwirkung angewiesen und zum anderen im Ensemble der übrigen Gegenstände nur schwer als andersgeartet erkannt werden konnten und sollten²¹⁷⁾. Die langen Auftragslisten für Möbel, Porzellan, Textilien, Kleinplastiken, Leuchter und sonstiges Gerät zeigen²¹⁸⁾ wie die zunächst vorwiegend von der Wanddekoration bestimmten Räume immer mehr zur totalen, dreidimensionalen Bild- und Gestaltfülle eines Interieurs des späten 19. Jahrhunderts angereichert werden. Die Aufnahmen J. Alberts geben die Räume, allerdings noch ohne die Teppiche des Nordbaues, in ihrer Vollendung wieder²¹⁹⁾.

Außer im Speisezimmer²²⁰⁾ bleibt die Mitte eines jeden Zimmers frei. Die Möbel²²¹⁾ wurden alle, soweit sie nicht mit der Raumgrenze fest verbunden waren, ohne besondere Einbindung in den Dekorationszusammenhang dicht an die Wand gerückt, so daß jeder Raum von einer geschlossenen Reihe von Möbeln umgeben ist²²²⁾. In der Wirkung werden wandfeste und bewegliche Einrichtungsgegenstände gleichgesetzt. Sie erscheinen als verdichtete Hervorbringung des vom weißen Grund her geschichteten, sich immer mehr plastisch räumlich emanzipierenden, reich ornamentierten Dekorationsgefüges, das zur raumhaltigen Wand-"Zone" wird. Möbel sind hier nicht vorwiegend Gebrauchsgegenstände²²³⁾, sondern zum Anschauen bestimmte Bilder (vgl. 35, S. 265).

In seinen Entwürfen hatte Dollmann die Fenster als gleichwertige architektonische Bestandteile der Wandabwicklung aufgefaßt. Da aber an diesen Stellen das Licht in breiter, harter Fülle hereinströmen konnte, sich Aussicht nach draußen eröffnete und außerdem die Fensterflächen formal nur schwer einzubinden waren, ergeben sich hier "Lücken" (20, S. 268)

des dekorativen Gesamtzusammenhanges. In der Ausführung werden durch drapierte Stoffmassen, zarte Spitzengardinen und in den Nischen aufgestellte Postamentvasen formale Härten überspielt. Die Lichtfülle wird gedämpft. Es entstehen nur kleine, durch die Fenstersprossen zusätzlich vielfach gebrochene Ausblicksausschnitte, die nicht als "Aussicht" sondern im Dekorationsganzen als Farbwert erscheinen²²⁴⁾.

Der für die "moderne" Wohnung geforderte "Eindruck des Isolierten und vollkommen Abgeschlossenen" kann erreicht und zu poetischer Wirkung erhoben werden (20, S.268), die bei nächtlicher Kerzenbeleuchtung ihren vollen, unwirklichen Reiz von funkelndem Glänzen und farbiger Verschattung entfaltet²²⁵⁾.

Höchste, dichteste Dekorationsfülle ist oberstes Gestaltungsprinzip, da "wir sonst vom horror vacui erfaßt werden und uns die Fläche mit ihrer Leerheit anstarrt".(nach 20, S.226). Zur Anbringung kunstgewerblicher Erzeugnisse wird jede Möglichkeit genutzt, so daß "die Nebensächlichkeiten zu Hauptdarstellern unter der Einrichtung wurden" (88, S.69). Textilflächen werden durch reiche Stickereien oder Strukturierung der Oberfläche belebt, in den ornamentalen Wandschmuck werden eine Unzahl von Leuchtern, Bronzen, Vasen und figürlichen Porzellanen eingefügt, jede Stellfläche wird zu einem sorgfältig arrangierten Ensemble dekorativer Kleinplastik und vereinzelter Geräte. Malerische Gruppen formieren sich zu harmonischen Bildern. Kunstindustrielle Fertigware diente vor allem als Füllsel und als Ambiente der eigens für Ludwig II. angefertigten Skulpturen. Monumentale Plastiken werden auf handliches, den Dimensionen des Interieurs angepaßtes Format reduziert²²⁶⁾ und zu malerisch dekorativen Effekten umstiliert²²⁷⁾. Durch reichliche Verwendung von Plüsch, Samt und sonstigen Textilien, besonders aber durch die Verlegung weicher, den Boden völlig bedeckender Teppich wird vorwiegend bild-

haft dekorativer Reichtum zur "molligen, behaglich wohnlichen Pracht" (113, S. 76) bürgerlicher Wohnkultur.

Abb. 21
u. 22

Neben Formenfülle, Beleuchtung und Material evozieren Weiß, Gold, Buntwert und Glanz²²⁸⁾ die Stimmung der Räume. Weiß wird im Lauf der sich allmählich entwickelnden Ausstattung immer mehr, und in den Gobelinzimmern sogar ganz, in den Hintergrund gedrängt. Als "Negation der Farbe" war es in der sich "von der Farbenresignation losringenden" zeitgenössischen Theorie verpönt, mußte in Linderhof aber, da es stilgemäß war, an traditionellen Orten verwendet werden. Von der "farbigen Materialisation des Lichtes" (vgl. 109, S. 239), vom immateriellen Fond der Dekoration wurde es, wo es nicht durch Grautönung Farbwert erhielt, durch kalkige, ungebrochene Härte zu Glanzeffekten gebracht und damit der dominierenden Vergoldung der Ornamentformen gleichgesetzt. "Gold will aber weise behandelt sein; in zerstreuter Verteilung bringt es leicht funkelnde Unruhe und in breiten Massen verlangt es tiefe Sättigung der übrigen Farben. In richtiger Verwendung ist es das wirkungsvollste Element der aufshöchste gesteigerten Dekoration." (20, S. 230). Entsprechend dieser Anweisung fand Gold nicht lediglich als Stilkomponente, sondern als wirkungsvollstes, kostbar erscheinendes Gestaltungsmittel breiteste Verwendung, so daß "man glaubt, in einer Goldfläche sich zu bewegen."²²⁹⁾ Glanz- und Farbwert geben dem Gold die Mittlerrolle zwischen der Erlesenheit schimmernder Materialien und den kräftigen Farben der übrigen Dekoration²³⁰⁾. Jeder Farbe, jedem Gegenstand eignen bestimmte Glanzwerte, deren fein abgestimmte Valeurs die Vielfalt der Ausstattung zu gemeinsamem, stimmunghaftem Eindruck verklären. Jedem Raum wird eine dominierende Farbe zugeordnet, deren Träger in erster Linie die Textilien der Wandbespannungen und Möbel sind. Malereien und Teppiche werden in sorgfältiger "Farbenharmonie" auf diesen Grundton abge-

stimmt. In klaren Farbkontrasten folgt ein Raum dem anderen, so daß die Eigengewichtigkeit eines jeden Dekorationskompartimentes akzentuiert wird. Andererseits aber wird tektonische Räumlichkeit zu impressionistisch gleitendem Erfassen von Dekorationszusammenhängen aufgelöst²³¹⁾, so daß die Zimmer sich zu einem kontinuierlichen Rundhorizont zusammenschließen, dessen - durchaus bewohnbare - Wirklichkeit der augenblicksfixierten Realität gemalter Panoramen entspricht.

Innerhalb all dieser, an jedes Ding herangetragenen, dominierenden Modalitäten seien die ohne Spannung und Rhythmisierung beziehungslos nebeneinander arrangierten Einzelformen bedeutungslos (nach 54). Die sorgfältige Planung²³²⁾ und die minutiöse Durchführung des Details, die sich keineswegs nur auf das kostbare, hervorstechende Einzelstück bezog, wird damit zur perfektionistischen, im Grunde überflüssigen Spielerei erklärt. Der Autor übersieht dabei, daß die Interieurs aus der Spannung von "Fernsicht" und unmittelbarer "Nahsicht", von Gesamteindruck und vollendetem Detail, dessen wiederholte Betrachtung Entscheidendes zur Klärung des Bildes beiträgt (vgl. 113, S.84), einen wesentlichen Teil ihrer Wirkung beziehen.

Der Gesamteindruck löst sich unvermittelt in die Fülle des Details, das zum größten Teil aus "stilintensiver" Ornamentik besteht. Neben den bisher angeführten Kriterien und Eigenschaften zeigt die symmetrisch kleinteilige, immer wieder neu ansetzende und in ihrer Unbeweglichkeit wie gefroren wirkende Ornamentik als auffallendsten Zug einen weitgehenden Verzicht auf das "Muschelwerk", das - wo es verwendet wird - meist blattartigen, immer strählig parallel akzentuierten Charakter aufweist. Durch seine "naturalistische"

Erscheinung verbindet es sich mühelos mit mit den dominant vertretenen pflanzlichen Motiven, die eigentümlich spröde und sehr stark von einem graphischen Element bestimmt sind. Diese Verbindung von vegetabilem und linearem Moment, die die Dreidimensionalität der Dekoration nicht zu eigentlich plastischer Wirkung kommen läßt, weist im Zusammenhang mit einer Vorliebe für langgestreckte dünne Profilleisten auf den kommenden Jugendstil hin²³³⁾, für den Lehnert ausdrücklich "stilhängige" Bestandteile nachweist (67, S. 592)²³⁴⁾

VI. Demonstration architektonisch gestalteter Räumlichkeit

Abb. 59,
Nr. 7 u. 8
Abb. 24

Ornamentik und bildhaft dekorative Impression konstituierten die Erscheinung der Wohngemächer. Vestibüle und Treppenhaus werden dagegen durch architektonisch körperliche Räumlichkeit bestimmt. Von zwei nachträglichen Aufträgen abgesehen liegen für Vestibüle und Treppenhaus keine Angaben des Königs vor, so daß deren, für das Gesamterlebnis des Baues so ausschlaggebende Gestaltung allein auf Dollmann zurückzuführen ist.

3.3.2.8.

Zehn, vor Pilasterrücklagen freistehende Vollsäulen gliedern das querrechteckige, niedrige "Vestibül I" in gleichmäßige Abschnitte und tragen über gebändertem Architrav die flache Decke. Sein Licht erhält der Raum durch die drei Eingänge der Südseite, je zwei Seitentüren führen zu den Dienerschaftsräumen, das Mittelfeld der Stirnseite vermittelt, von Nischenfeldern flankiert, durch eine verglaste Holztür den Zugang zum längsgestreckten "Vestibül II". Der Zusammenklang von dunkelrot scheckigen Säulen, weißen glatten Wandflächen, weißgrundigem Plafond, heller Fußbodenkachelung und sparsam applizierter, vergoldeter Ornamentik gibt dem Raum eine schlichte Würde, die durch die dunklen Holztüren einen ernsten gutbürgerlichen Anstrich erhält. Die Mitte des Vestibüls wird durch eine, auf Wunsch Ludwig II. aufgestellte Reiterstatue verstellt, so daß die von Dollmann intendierte Empfangsfunktion und der in Grundriß und Aufriß angelegte Zusammenhang mit dem nachfolgenden Vestibül II und dem Treppenhaus nicht zu voller räumlicher Wirkung kommt.

Das zweite Vestibül ist mit den gleichen Elementen wie das erste gestaltet. Bei niveaugleichem, unvermittelt abschließendem Plafond schuf Dollmann durch Höherlegung des Fußbodens einen dämmerigen, von keiner direkten Beleuchtungsquelle er-

hellten Raum, an dessen Ende die diffuse, vor glatter Marmorwand herabströmende und nach oben führende Lichtfülle des Treppenhauses sehr stark raumdistanzierend wirken mußte. Mit vorwiegend klassizistischen Formelementen gibt Dollmann einen Anklang an die effektvolle Steigerung barocker Eingangsfluchten. Wiederum auf Wunsch des Königs wird allerdings wie im ersten so auch im zweiten Vestibül durch Aufstellen von drei Vasen das Raumerlebnis zu bildhafter Erscheinung umgedeutet²³⁵).

3.1.2.7. Allein im Obergeschoß des Treppenhauses kann sich körperliche Räumlichkeit ungebrochen entfalten. Das durch ein Glasdach von oben einfallende Licht²³⁶) füllt den schmalen, hohen, in helle Farben gehaltenen Raum gleichmäßig aus, so daß die Architektur trotz ihrer plastischen Zurückhaltung scharf hervortritt und im Zusammenhang mit der breitgewölbten, in schweren Goldverzierungen ausgeführten Hohlkehle einen geschlossenen, gehäuseartigen Eindruck hervorruft²³⁷). Architektonische Gliederung wird als Selbstzweck demonstriert, Ornament ist hier nicht mehr als im Grunde beliebige, flächenfüllende Dekoration.

Der Durchgang durch die Vestibüle und das Treppenhaus stimmt den Betrachter völlig auf körperhaft räumliches und greifbar plastisches Empfinden. Es herrscht der Eindruck von an Nüchternheit grenzender Schlichtheit und monumentaler Würde, die durch die zurückhaltende, im Obergeschoß nahezu farblose Farbigkeit noch unterstrichen wird. Bei der Überleitung aus dieser Sphäre in die lichtglänzende Buntheit der Wohnräume bedient sich Dollmann eines bewährten Gestaltungsmittels. Der Zugang zu der Wohnflucht erfolgt durch zwei Raumkompartimente, in deren Öffnungen auf hohen Sockeln je ein mächtiges Säulenpaar eingestellt ist. Dadurch werden diese im Verlauf

der Baugeschichte zwangsläufig entstandenen "Resträume" derart verdunkelt, daß ihr unglücklicher Raumzuschnitt hinter ihrem "heimeligen" Stimmungswert völlig zurücktritt. Aus dämmerigem, bergendem Halbdunkel eröffnet sich unerwartet der Ausblick in eine prunkvoll bildhafte Welt. Die unterschiedlichen Wertigkeiten von Zugangsräumen und Wohnflucht erlauben ein reiches Ausspielen des pittoresken Gegensatzes und künstlerischer Möglichkeiten, ohne deshalb der geforderten Stileinheit Abbruch zu tun.

VI. Die Ikonologie

Der bildlichen Ausstattung des Innenbaues liegt kein bindendes Programm zugrunde. Der Wunsch nach "stilgemäßer" Komplettierung der Interieurs und die persönliche Vorstellungswelt Ludwigs II. bestimmten die Wahl der Themen. Da die traditionellen Darstellungsinhalte wie Mythologien, Allegorien und Schäferszenen für Ludwig II. vor allem ästhetische Bestandteile der Dekoration bedeuteten, überließ er deren Auswahl oder zumindest die entsprechenden Vorschläge seinem Kabinettssekretär und Dollmann. Der König begnügte sich damit Vorbildbereiche anzugeben²³⁸⁾ und formale Detailkorrekturen zu fordern. Sein eigentliches Interesse galt den Verbildlichungen von Kunst und Leben am Hofe der Bourbonen, die das absolute Königtum in seiner Vollendung verkörperten und denen sich Ludwig II. aus persönlichen Gründen besonders verbunden fühlte²³⁹⁾.

Galante Amouren und heitere kunstliebende Geselligkeit sind untrennbar mit der Vorstellung von "Rokoko" verknüpft. Daher schienen die Surportebilder "Leda mit dem Schwan" und die "Eckränzung Amors", die Amoretten der Deckengemälde und die in der Hohlkehle anbrachten Allegorien der Fest-, Kammer- und lyrischen Musik (vgl. 5.4.3.1. - 5.4.3.3.) eine passende Ausstattung für die boudoirhaften Hufeisenkabinette der östlichen Ovaleinheit. In der Plafondgestaltung des Mittelraumes wurde mit "Amor und Psyche" und mit der "Flora", die heitere Leichtigkeit und Lebensfreude verkörpern, derselbe Gedanke verfolgt. Die Surporten dieses Zimmers "Entthronung der Athalia" und "Begnädigung der Esther" zeigen die "charakteristische Verquickung des mythologischen Genußlebens und der biblischen Begebenheiten, wie sie in der Kunst unter den französischen Königen üblich war." (55, S.74).

Hier wurde, wohl auf Wunsch des Königs, ein ernsterer Ton angeschlagen. Königliche Macht in ihrer Bewährung durch Milde und in ihrem Verfall durch Mißbrauch und Willkür wird in nahezu barocker Antithetik als Mahnung und Apell an die eigene Königswürde Ludwigs II. wiedergegeben. Nur hier wird Königtum deutlich mit ethischem Anspruch verknüpft. In der Surporteszene des Schlafzimmers, im "Einzug Ludwigs XV. in Paris" wird dann der Schritt von inhaltlich bedeutungsvoller zu rein historisch illustrativer Darstellung getan.

Im übrigen hielten sich die Sujets des Schlafzimmers an die traditionellen Gepflogenheiten. Anspielungen auf Liebe und Erotik waren in nahezu jedem Fürstenschlafzimmer des 17. und 18. Jahrhunderts zu finden. So forderte auch Ludwig II., daß alles, "was auf Liebe Bezug hat" (Korr. Düff. 12.8.1872) in diesen Raum kommen solle. Mythologische Liebespaare schmückten die Hohlkehle; "Venus und Amor", "Venus im Bade", sowie ein "pfeilschießender Amor" erschienen in Kartuschen der Wanddekoration. Die imaginierte Funktion des Raumes als "Chambre de Parade" eines bayerischen Herrschers kommt in dem bayerischen Wappen der Baldachinrückwand, den Königslöwen der Balustrade und in den zahlreichen Monogrammen Ludwigs II. zum Ausdruck.

Die Ikonographie der beiden westlichen Hufeisenkabinette ist von deren Vorbildern sehr abhängig. Im gelben Kabinett werden für die Hohlkehle die Darstellungen des Salons in Schloß Rambouillet unverändert übernommen, da die Tierkreiszeichen, die vier Elemente und die vier Erdteile "noch heutzutage die typischen Formen sind, von alledem, was unseren Sinnen zugänglich ist". (55, S.12). Im lila Kabinett werden mit Blick auf den Salon des Medailles in Versailles in den Gestalten von Jupiter und Apoll, Mars und Ceres Wissenschaft und Kunst, Krieg und Frieden mit entsprechenden, z.T. "moderni-

sierten"Attributen (vgl. Kat. Nr. 5.4.2.2.) wiedergegeben. Durch die in gleichen Abständen angebrachten Initialien Ludwigs II. werden sie zu Machtbereichen des Herrschers qualifiziert. Die Surportebilder zeigen mit der "Gartenlaube in Versailles" und der "Einschiffung nach Cythera" erneut die gesellig heitere Seite der vorbildlichen Epoche.

Für die Portraits, die in allen vier Hufeisenkabinetten gleichzeitig aufgehängt wurden, legt Ludwig II. am 25.10. 1872 die endgültige Reihenfolge fest: "a) lila Mitte Ludwig XV. Zu beiden Seiten: Chateau Roux, Pompadour, Tape- tentür: Coiseul b)rosa Mitte: Dubarry Seiten: Herzog von Aiquillon, Kanzler Maupon, Tapetentür: Herzogin von Gramont c) blaues Mitte: Richelieu, Seiten: Vintimille, Mailly, Chauvellin d) gelbes Mitte: Marschall von Sachsen, Seiten: Marquise de Créquy, d'Ersmont, Bellisle." Waren die verwendeten Vorlagen zu "unähnlich", so mußte das ganze Bild "idealisiert" (Korr. Duff. 20.5.1875) und damit den fixierten Vorstellungen Ludwigs II. angepaßt werden. Es handelt sich um Persönlichkeiten des französischen Hofes, die durch Biographie und Eigenschaften den König derart faszinierten, daß er in ihrer "Gesellschaft" ein Leben "à la mode française" zu führen meinte, ohne dabei aber je sein eigenes bayerisches Königtum zu negieren.

Dies kommt in der Ausgestaltung des Arbeitszimmers deutlich zum Ausdruck. Machtanspruch und Machtbereiche des Königtums werden hier in der mit Straußenfedern geschmückten Würdeform des Baldachins, in den Reliefs der Wandschnitzereien, die die "Geistliche" und die "Weltliche Herrschaft", "Handel und Gewerbe", "Wissenschaft und Kunst" darstellen, verbildlicht. Kontinuität wird im Wandel der Jahreszeiten demonstriert²⁴⁰). In der Bildzone des Plafonds wechseln Szenen des Versailler Hoflebens mit überzeitlich gültigen

Symbolen bayerischer Königswürde²⁴¹⁾. Damit wird gegenüber vergangener Geschichtlichkeit die fortdauernde Gültigkeit der bayerischen Monarchie betont.

Im Speisezimmer betonen die beim Umbau des Raumes neu hinzugekommenen Inhalte²⁴²⁾ vor allem die Funktion des Raumes.

In den Südzimmern sind die Hinweise auf Herrschaftsbereiche zurückhaltend und verschlüsselt angebracht, so in den Schnitzereien und Surporten der Gobelinzimmer²⁴³⁾. Da antike Mythologien weniger erzählerisch um ihrer selbst willen oder eines Bildungsanspruches halber sondern vielmehr als Bestandteile einer stilgemäßen Ikonographie verwendet werden, können die mythologischen Einzelbilder des Ostzimmers ohne weiteres mit den arkadischen Schäferidyllen des Westzimmers²⁴⁴⁾ gleichgesetzt werden. Auch die Deckengemälde dieser beiden Räume stehen in Beziehung zueinander. Im östlichen Gobelinzimmer versinnbildlichen Apoll und Aurora den Morgen, im westlichen Apoll mit der "feurig blickenden" (Korr. Düff. 4.10.1875) Venus, Putten und Najaden den Abend. In den "Rahmen" der Bilder symbolisieren Putti die vier Tages- und die vier Jahreszeiten, während als einziges eigentlich erzählerisches Moment der gesamten Innenausstattung in der Hohlkehle des Spiegelsaales, dessen Deckengemälde "Venus im Bade" zeigt, Bilder aus der Geschichte von Amor und Psyche erscheinen. Die beiden Surporten dieses Raumes werden durch Historienbilder, durch den "Empfang der venezianischen Gesandtschaft durch Ludwig XIV." und die "Parforcejagd unter Ludwig XV." ausgefüllt.

Außer in den bisher genannten Zimmern war der Historienmalerei noch in den beiden weißen Kabinetten breiter Raum gegeben worden. (Vgl. Kat. Nr. 5.5.2.). Sämtliche Historienbilder beziehen sich auf die Welt der Bourbonen, vor allem auf

Ludwig XIV. und - gleichberechtigt - auf Ludwig XV. und sind durchwegs Neuschöpfungen, deren geistiges, eine Reihe unterschiedlicher Aspekte umfassendes Konzept vom König an Hand literarischer Studien bis ins kleinste festgelegt wurde²⁴⁵⁾. Das besondere Interesse des Königs galt den "Haupt- und Staatsaktionen", sowie vor allem den Ereignissen zeremonieller Art, den Levers und Couchers, den Empfängen, Festlichkeiten und Triumphzügen, die ohne jegliche allegorische Anspielungen teils als historisch verbürgte Szenen, teils als Ausschnitt der "vie cotidiënne" in Versailles in bilderbogenartigen Impressionen Macht und Pracht des absoluten Sonnenkönigtums verherrlichten. Zustandsschilderungen immer wiederholter, zeitlich also nicht fixierbarer Festlichkeiten und Zeremonien stehen fixierten Augenblicken von historisch-politischer oder persönlicher, aber keineswegs dramatisch-emotioneller Bedeutung gegenüber. Genrehafte Züge, wie sie einige Bilder zeigen, entsprechen zum einen einer deutschen Tradition der Historienmalerei, zum anderen wird dem offiziellen Zeremoniell und der Verkörperung einer Idee durch herausragende Persönlichkeiten, die "menschliche Seite der Heroen" gegenübergestellt, so daß durchaus auch die Identifikationsmöglichkeit mit den "Helden" gegeben ist. Der Personenkult des 19. Jahrhunderts (vgl. 35, S. 65) rückt seine Vorbilder einerseits in die absolute Ferne des "Übermenschentums", andererseits kann und soll der Einzelne "namentlich auch in der geschichtlich vor ihm dargelegten menschlichen Natur, die Bilder, durch deren Anschauung er sich mit dem Leben im allgemeinen zu versöhnen vermag"²⁴⁶⁾, finden. Zeitlich ungebundene und fiktive Momentaufnahmen wie die "Versailler Hofgesellschaft vor dem Schloß" (ehemals im Schlafzimmer) lassen in ihrem Zusammenhang von architektonischem Hintergrund und gestellten Figurengruppen an "Erinnerungsfotografien" denken und weisen die einzelnen Darstellungsbereiche als wechselseitige Staffage aus, wobei

nicht zu entscheiden ist, ob dem Figürlichen, das sich in "historischen Portraits" (HR 1872) zu eigenen Bildern emanzipiert, oder dem Gegenständlichen, das sich zu Architektur- und Parkveduten verselbständigt, die Priorität zukommt²⁴⁷). Person wie Ding können stellvertretend für eine ganze Welt stehen.

Die Ikonographie von Kleinplastik und Kunstgewerbe folgt denselben Tendenzen wie bei den bildlichen Darstellungen und wird noch durch Tiersymbole ergänzt. Pfauen²⁴⁸) werden nach den Angaben des "Ikonologischen Wörterbuches" als Verkörperung des Königtums betrachtet. Der Schwan, Lieblingstier Ludwig II. und vielfältiges Symbol germanischer Sagenwelt, wird nur an wenig auffallenden Stellen des Dekorationsgefüges in Form kleiner Porzellanfiguren angebracht.

Treppenhaus und Vestibül sind bildlos bis auf die Reiterstatue Ludwigs XIV. in der Eingangshalle, über der in einem Strahlenkranz die auch für Ludwig II. verbindliche Devise der Bourbonen "Nec pluribus impar" angebracht ist, und bis auf eine große im zweiten Vestibül aufgestellte Sèvres-Vase mit der Darstellung von "Esther vor Ahasver"²⁴⁹). Die Reiterstatue muß, wie auch die Devise zeigt, als Verkörperung der absolutistischen Herrscheridee und nicht als Darstellung der historischen Persönlichkeit gesehen werden. Gleichzeitig scheint aber der Bruch zwischen Anspruch und Wirklichkeit auf, da nach dem bayerischen Programm der Fassade die unmittelbare Gegenüberstellung mit dem Bourbonentum die Ansprüche beider Welten relativiert. So wird letztenendes mit der Aufstellung der Figur ein Fazit aus der Ikonologie des Gesamtbaues gezogen.

VII. Die Umgestaltung des Schlafzimmers

Knapp zehn Jahre nach ihrer Vollendung erfährt die von Dollmann inszenierte Welt der Linderhofer Villa eine entscheidende Umorientierung (vgl. auch S. 44).

Hofmann, der "sich berufen fühlte, die großartigsten und idealsten Werke der Gegenwart zu errichten" (GHA 871), war bestrebt, "im Schlafzimmer Linderhof das Beste und Schönste zu erreichen, was bisher gemacht wurde." (GHA ⁵⁵/₆ 64) Da "die besten Kräfte dazu verwendet werden können", fühlte er sich durchaus in der Lage, das hochgesteckte Ziel auch tatsächlich zu erreichen. Da die Wandabwicklungen des Raumes von Drollinger entworfen wurden, scheint Hofmann seine Aufgabe wohl vor allem in der Planung der Bausubstanz und einer koordinierenden Leitung der Ausstattungsarbeiten gesehen zu haben.

Drollinger orientierte sich am Schlafzimmer der "Reichen Zimmer", das als komplettes Vorbild adaptiert wurde. An der Art der Rezeption wird deutlich, daß zwischen der Gestaltung Dollmanns und der Ausführung des neuen Schlafzimmers die Arbeiten am Schloß in Herrenchiemsee liegen. Dort hatte man sich in den auf "Repräsentation" ausgerichteten Räumen sehr nah an festgelegte, komplette Vorbilder gehalten. An die Stelle eines freien Verschmelzens verschiedener Vorbilder tritt jetzt eine gebundene Variation über ein geschlossenes Grundthema, so daß, trotz aller Veränderungen im Detail, das Vorbild unmittelbar greifbar ist. Wie es das Zimmer in der Residenz nahelegte, wurde der gleichmäßige Dekorationshorizont Dollmanns²⁵⁰) zugunsten einer rythmisierten Ordnung aufgegeben und der Raum in einzelne Ansichtsmöglichkeiten zerlegt, so daß er - nicht nur aufgrund seiner Größe - als einziger

der Wohnräume eigentlich räumliche Erfanrbarkeit bietet. Die "in dem von dem ganzen Stil des Schlosses abweichenden Geschmack des Régencestiles" (113, S.60) gehaltene Raumausstattung folgt in der verfestigten, graphischen Härte und Fülle des Einzelmotivs im wesentlichen den schon erläuterten Gestaltungskriterien, verzichtet aber auf eine dreidimensionale, geschichtete "Verräumlichung" der Wand, so daß diese als tatsächliche Raumgrenze deutlich wird.

Für die, nur teilweise ausgeführte Einrichtung, liegen detaillierte Anweisungen des Königs vor²⁵¹⁾, die in ihrer Art nicht von den üblichen Anweisungen für die Zimmer abweichen. Trotzdem konnte - und sollte - ein "behaglich" wohnlicher Eindruck nicht erreicht werden.

- Dem assoziativen Repräsentationscharakter des Raumes entsprechend wird der Vorschlag, in den Surporten romantische Landschaftsansichten anzubringen, abgelehnt. Stattdessen wird in den Gemälden "Lever Ludwigs XIV.", "Vermählung des Dauphins in der Schloßkapelle zu Versailles", "Karussell im Park zu Versailles" und im "Coucher Ludwigs XIV" erneut die Welt des Versailler Hoflebens dargestellt. Die Stukkaturen der Hohlkehle weisen mythologische Liebespaare auf. Die barock illusionistischen Deckengemälde von A. Spieß und L. Lesker zeigen "Apoll im Sonnenwagen" und in "Verdoppelung" des Aussagegehaltes eine Apotheose Ludwigs XV. in der Gestalt des antiken Sonnengottes. Eine Selbstdarstellung Ludwigs II., wie sie von einem der Maler angeregt worden und vom König erbot verboten worden war, hätte das Konzept des Raumes empfindlich gestört. So kurz vor seinem Tod hatte sich der König derart weit von der Realität seiner selbst und seines Königtums entfernt, daß er nur noch mit den rückwärtsgewendeten Bildern der Vergangenheit leben konnte und wollte²⁵²⁾.

Die Illusion des Schlarzimmers ist sinnlich weit weniger faßbar als in den übrigen Räumen, durch "kopistische Rezeption" und fast ausschließliche Darstellung des bourbonischen Sonnenkönigtums aber weitaus vollständiger. Die von der älteren Gestaltung abweichenden Modalitäten des Raumes qualifizieren das vorher geschlossene "Panorama" zu komplizierter Mehrdeutigkeit.

E AMBIENTE

I. Carl von Effner²⁵³⁾

Die Linderhofer Gartenanlage wurde von Carl von Effner gestaltet. Er wurde am 10.12.1831 als Sohn des Hofgärtners Carl Effner in München geboren. Nach kurzen naturwissenschaftlichen Studien an der Münchner Universität arbeitete er zunächst unter seinem Vater in den königlich-bayerischen Hofgärten, um dann 1850 bei Heinrich Wilhelm Schott in Schönbunn tätig zu werden. Von dort führte ihn sein Weg über Prag nach Potsdam, wo er an der Gärtnerlehrschule bei P.J. Lenné ein Jahr lang in der Landschaftsgärtnerei ausgebildet wurde. Ein Stipendium König Maximilians II. gab ihm die Möglichkeit zweier weiterer Studienjahre, die er in Gent bei J. Houtte verbrachte. Nach kurzer Tätigkeit an dessen Gärtnerlehranstalt beschäftigte er sich mit der Landschaftsgärtnerei Englands. 1857 kehrte er auf einen Ruf des Königs über Paris nach München zurück und wurde dort zum königlichen Hofgärtner. In Verbindung mit seiner eigenen Schöpferkraft befähigten ihn gründliche praktische und theoretische Kenntnis der historischen Gartenstile und die Vertrautheit mit den zeitgenössischen Tendenzen der Gartengestaltung zur Bewältigung der in München an ihn herangetragenen Aufgabenvielfalt. Sein erstes bekannt gewordenes Werk ist das streng im Rokoko-stil gehaltene Parterre vor dem Schloß in Schleißheim. Die Gasteiganlagen auf den Isarhöhen sind in reinem "Landschaftsstil" gehalten, während die Anlagen der Maximilianstraße durch geometrische Ordnung dem Charakter eines städtischen Forums Rechnung tragen. Trotz der urbanen Lage gestaltete Effner den Maximiliansplatz im Westen der Stadt als "Parkwildnis", die

durch reizvoll unvermutete Bilder und Architekturansichten wirken sollte. Der Park des von Maximilian II. in Feldafing begonnenen Schlosses blieb durch den Tod des Königs unvollendet. Wesentliches Merkmal all dieser Schöpfungen ist ein einheitliches, Architektur und Landschaft gleichmäßig berücksichtigendes Gesamtbild, das sich aus dicht angelegten Bildfolgen fein abgestimmter Farbigkeit zusammensetzt. Effenner "verstand es wie wenige bei einem fertigen Schloß oder einer bestehenden Villa in seinem Plan mit den Grundlinien desselben in Harmonie zu treten und ein einheitliches, dem Stile angemessenes Bild zu entwerfen"²⁵⁴⁾.

1867 beauftragte Ludwig II. seinen Hofgärtner mit der Einrichtung des berühmten Wintergartens auf dem Dach der Münchner Residenz und beförderte ihn 1868 für die dabei erworbenen Verdienste zum Oberhofgärtner. Die zu dem Versaillesprojekt im Graswangtal gehörenden "englischen Anlagen" wurden bereits 1870 nach Plänen Effenners in Angriff genommen. 1873 wurde Effenner zum Hofgartendirektor befördert und war von da an bis zu seinem Tod 1884 fast ausschließlich für Ludwig II. tätig. Nach Abschluß der Arbeiten in Linderhof hatte er 1877 als Anerkennung für diese Leistung den persönlichen Adel erhalten.

II. Die Theorie des "architektonischen Landschaftsgartens".

Effner formte seine Anlage ganz im Sinne der zeitgenössischen Theorie von angemessener Gartengestaltung. Am klarsten wird das Konzept bei Falke formuliert (19), der höchstwahrscheinlich mit Effner persönlich bekannt war. Da sich außerdem der Aufsatz des Wiener Gelehrten über den "Garten, seine Kunststile und Kunstprinzipien" in der Bibliothek Ludwigs II. befand, ist ein Einfluß des darin dargelegten Gedankengutes auf die Linderhofer Anlage mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen.

Aus einer Charakteristik der historischen Gartenstile, des italienischen Renaissancegartens, des französischen Barockgartens, des englischen Landschaftsparks und seiner Weiterentwicklung auf dem Kontinent, leitet Falke die grundlegenden Elemente "moderner" Gartengestaltung ab.

Der italienische Garten müsse, da er mit Palast und Villa verbunden und eigentlich nur ein Teil von ihnen sei, im Grundriß die Linien des Gebäudes fortsetzen und nur Überleitung der Architektur des Bauwerkes in das Grün der Pflanzenwelt und der freien Landschaft mit architektonischen Mitteln gestaltet sein. Daraus ergebe sich eine Vorherrschaft der geraden Linie und die Ausgestaltung des Gartens mit architektonischen Elementen wie Terrassen, Geländestufungen, Balustraden, Laubengängen, Galerien, Mauern und Skulpturen, deren Wert allein in der Schönheit ihrer Form, nicht wie späterhin in der Vermittlung von Empfindungen bestehe. Der in natürlichem Zustand belassenen Pflanze komme nur eine untergeordnete Rolle zu, während Wasser unbedingt nötig sei, um der Anlage des Architekten Leben zu verschaffen. Mit all diesen Mitteln werde reiche Abwechslung des Anblicks und ein interessantes Detail gewonnen. Ziel sei eine rein formelle, von allen Nebenabsichten freie Kunstschönheit.

Mit Berücksichtigung und Verwendung von Elementen des italienischen Renaissancegartens wurde ein nur mit Hilfe architektonischer, räumlicher und plastischer Mittel zu erreichender "l'art pour l'art"-Standpunkt in die Gartengestaltung mit einbezogen.

Der enthusiastischen Bejahung des Renaissancegartens folgt eine etwas skeptische Bewertung des französischen Gartenstiles, der zwar dem richtigen Prinzip der Unterwerfung der Natur unter die Kunst folge, nun aber durch Architektur die Natur vergewaltige, besonders da auch die Pflanzenwelt zu architektonischen Elementen geformt werde. Der Wert französischer Gärten bestehe nun darin, daß sie in streng verstandesgemäßer, geometrisch abgezierter Manier auf die Wirkung breiter Massen von Licht und Schatten und vor allem auf langgedehnte bedeutsame Perspektiven angelegt seien. Das streng architektonisch gefaßte und bestimmte, auch in die Ebene projizierbare, Bild werde, unter Ausschluß eines malerischen Gesichtspunktes, neben den mit Mitteln der Natur ins Freie versetzten Innenräumen zum wichtigsten Prinzip der Gestaltung. Neben der Wiederverwendung von Einzelformen wie z.B. den Teppichbeeten besteht die Bedeutung des französischen Gartens für die Anlagen des späten 19. Jahrhunderts vor allem in dem neuentdeckten Gefühl für die Bedeutsamkeit groß angelegter, zielgerichteter und architektonisch abgeschlossener Perspektiven.

Auch der englische Landschaftsgarten findet nicht die volle Zustimmung Palkes, da die "Nachahmung der Natur" das Übergewicht über deren künstlerische Formung habe. Außerdem habe man zwar die Natur gesucht, sie aber nicht in ihrer jeweils objektiven Eigentümlichkeit, sondern, unter dem Einfluß der Empfindsamkeit, lediglich als Spiegel menschlicher Empfindungen gewünscht und gestaltet. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurde Natur nun nicht mehr vorwiegend vom Standpunkt des Gefühls, sondern mit dem Auge des Künstlers betrachtet. Mit spezifischen, der

jeweiligen Landschaft angemessenen Mitteln schuf der Landschaftsgärtner dreidimensionale, nur kompositionellen Grundsätzen unterworfenen Bilder. Falke nimmt dies rein ästhetische Verfahren des "landschaftlichen Gartens" als verbindlich, ist aber der Ansicht, daß der Garten grundsätzlich in Harmonie mit seiner Umgebung stehen müsse und daß daher der "landschaftliche Stil" nicht allen Aufgaben gerecht werden könne. So können Gärten in der Stadt oder direkt an einem Gebäude nicht adäquat gestaltet werden. Deshalb sei der architektonische Garten gleichberechtigt neben den sich als "allein berechtigt gebärdenden" Landschaftsgarten zu stellen²⁵⁵). Je nach den Gegebenheiten des Terrains oder der Umgebung müsse das einzelne Prinzip rein oder in gemischter Erscheinung auftreten.

"Diesen architektonischen Landschaftsgarten" kennzeichnet der Gelehrte folgendermaßen: "Im Allgemeinen wird man an dem Satze festhalten müssen, daß, wo der Platz des Gartens von der Architektur beherrscht ist, die architektonische Anlage vorwaltet, wo die Landschaft überwältigend hereinragt, z.B. mit Wäldern oder waldigen Anhöhen, auch sie ihrerseits den Charakter bedingt. So weit der Einfluß des Wohngebäudes reicht, so weit verlangt es gradlinige Anordnung, Rasenflächen von regelmäßiger Gestalt, grade Hecken, gemauerte Bassins, Canäle, Fontainen, Terrassen, Balustraden, Stiegen, Werke der Sculptur, selbstverständlich alles in Einklang mit den gegebenen Größenverhältnissen der Architektur und des Raumes. Je größer die Entfernung von Schloß und Villa wird, je mehr hat man ein Recht, die regelmäßige Anlage in die unregelmäßige (immer aber kunstvolle!), die Bassins in Teiche und Seen, die Hecken in Gebüsche, die Bäume in Gruppen und Wald, die Rasen- und Blumenbeete in Wiesenflächen übergehen und alles Gemäuer und alle Sculptur nach und nach verschwinden zu lassen." (19, S.92)²⁵⁶). Die Sätze lesen sich nahezu wie ein Programm der Linderhofer Anlage.

III. Der architektonische Garten

a) Die französischen Parterres

Anfang 1872 wird auf der Westseite des Anbaues, übereinstimmend mit dem Stil der Innenausstattung, ein französisches Parterre angelegt. Zwei kleine Marmorbassins und zwei Steinvasen auf Postamenten bilden zunächst den figürlichen Schmuck der Broderiebeete. Als dann mit dem Umbau des Speisezimmers auch die Ostseite "Fassadenwirkung" erhalten hatte, gibt der König folgenden Auftrag: "Der Garten vor dem Eßzimmer soll dieselbe Größe bekommen, wie der auf der Seite des Arbeitszimmers, und sollen beide", um einen Raum zu erhalten, von dem man rückwärtsschauend Palast oder Haus in voller und günstigster Entfaltung erblicken kann (vgl. 19, S.76), "mit einer 10 Fuß hohen Hecke aus Laubholz eingefast werden."

- 7.1.2.1. (Korr. Duff. 25.10.1872). Eine Zeichnung aus dem Büro Effners zeigt die geplante, in der Ausführung leicht abgeänderte Anlage, die in Anpassung an die Bodenformation den Anbau von drei Seiten umschließt. Da das Terrain nach Norden hin steil ansteigt, bleibt hier nur eine schmale Plattform. Grasbewachsene, durch Buchshecken akzentuierte Geländestufen vermitteln einen allmählichen Übergang zur freien Bergwiese hin.
- 4.2.2. Die seitlichen Parterres nehmen in Grundriß und figuralem Schmuck die Beziehung zu der gleichzeitig entstehenden Steinfassade auf. Mit Architektur und Laubwänden werden kabinettartige Freiräume geschaffen²⁵⁷⁾, die durch prächtige, starke Farbkontraste, durch vergoldete Brunnenfiguren, hell-schimmernde Steinplastik²⁵⁸⁾, üppigen Blumenschmuck und glitzernde Wasserspiele einen festlichen Charakter erhalten. In den östlich und westlich anschließenden Treillagen verdichten sich die Laubhecken zu geschlossenen "Naturräumen".

b) Der Gesamtentwurf Effners

Erst mit der Ausbildung der südlichen Hauptfassade (vgl. 3.1.2.1.) wird eine umfassende Gartengestaltung möglich. Die architektonische Struktur der Villa und deren Lage zwischen dem nördlich ansteigenden Hennenkopf und dem südlich sich erhebenden Linderbichl bestimmen den Entwurf Effners. Die Querachse der französischen Parterres wird beibehalten und durch eine Längsachse zu einem Kreuz ergänzt, dessen Achsen-schnittpunkt mit dem des Hauses übereinstimmt und das zugleich die "Klappgeraden" der einzelnen Gartenteile darstellt. Die nördliche Plattform wird vergrößert und durch eine breite, von einer Allee gesäumte Blickbahn mit einem skulpturalen "point de vue" verbunden. Ein halbkreisförmiger Weg umschließt den "französischen" Garten und abwechselnde Wald- und Wiesenstreifen zu einer gemeinsamen Form, die aber nur auf dem Papier oder durch Umgehen voll zu erfassen ist. Der alte, in west-östlicher Richtung an der Südfassade vorbeiführende Weg wird in seiner Linienführung beibehalten und zur Villa hin zu einem Vorplatz erweitert, an den sich zum Linderbichl hin, von einer doppelten Baumreihe begleitet, Teppichbeete und ein Bassin anschließen. Ein Querweg bildet die Gelenkstelle, an der das von der Villa her abfallende Terrain in die Ebene des Parterres übergeführt wird. Der Hang des Linderbichls wird mit vier durch Treppen locker aneinandergefügte Terrassen gestaltet. Architektonisch abschließender Blickpunkt ist eine kleine Kapelle. Von der geometrischen Anlage ausgehende, geschlängelte Wege und lose herangeschobene und verteilte Baumgruppen vermitteln den allmählichen Übergang in den freien Landschaftspark. Weite Grasflächen und mit leichter Hand arrangierte Baum- und Buschgruppen ergeben zusammen mit Ausblicken auf die "Bergkulissen" eine reiche Szenerie ständig wech-

selnder Bilder, die durch langsames Fromenieren erschlossen werden sollen. Lediglich im Norden ist ein regelrechter "Aussichtspunkt" vorgesehen, von dem aus fast das ganze Areal zu überblicken ist. Im Sinne des reinen "landschaftlichen" Gartens sind, außer der schon bestehenden Kapelle, keine weiteren "fabriques" vorgesehen. Bei den im Westen und Osten eingezeichneten Bauten handelt es sich um Wirtschaftsgebäude, das Ökonomiegebäude und die als Dienerschaftsunterkunft beizubehaltende Bauhütte. Beide Häuser werden in Konzession an die grundlegenden Prinzipien der Gartengestaltung ebenso wie die Kapelle von einem geometrisch geformten Kiesplatz umgeben.

Der Landschaftsgarten wird im wesentlichen dem Plan entsprechend ausgeführt, während für die architektonisch geometrische Anlage nur die Grundzüge des Entwurfs übernommen werden.

c) Das Hauptparterre und die Anlage am Linderbichl

- 7.1.1.2. Durch umfangreiche Erdbewegungen wird die Fläche des Parterres vergrößert und vor der Villa ein ebener Vorplatz angelegt, auf dessen "Präsentationsfläche" die Architektur von eigentümlich gleitender, verschiebbarer Wirkung ist. Erst die zum großen Bassin hinabführende, reichgegliederte Treppenanlage festigt als architektonische Substruktion die Architektur in ihre Umgebung. Ein Aquarell Brellings zeigt deutlich, wie gestalterische Schwächen der Fassade durch architektonische Gliederung und skulpturalen Schmuck der Gartenanlage optisch ausgeglichen werden. Es entsteht ein in sich stimmiges, abgeschlossenes Bild.
- 4.2.1.

Während die Gestaltung der Kuppe des Linderbichls Gegenstand langer Diskussionen war, wurden die beiden, von Effner direkt

- anschließend an das Hauptparterre konzipierten Terrassen
6.3.2. sofort genehmigt. Ein Aquarell Knabs zeigt die projektier-
4.2.4. te, ein Aquarell Brelings die ausgeführte Form. Eine fla-
che Rampe führt über eine geradläufige, von zwei Löwen flan-
kierte Treppe zu einer mit Teppichbeeten geschmückten Platt-
form, auf deren rechter Seite die große Linde steht. Die
Forderung nach Mischformen der verschiedenen Gartenstile er-
laubte es, den Stamm des Baumes, eines Solitärbaumes im engli-
schen Sinn, mit geometrischen Pflanzungen zu umgeben²⁵⁹). Den
vorläufigen Abschluß der Effnerschen Anlage bildet die "Große
Terrasse", deren zentrale Nische ein Brunnenmotiv enthält,
während seitliche Treppenläufe zu der eigentlichen, gleich-
falls in französischer Manier bepflanzten Terrassenfläche
7.1.2.2. führen.

Am 1.10. 1874 erhielt Dülflipp den Befehl des Königs: "Es sol-
len zwei Bilder gemalt werden, und zwar eines den jetzt in
Arbeit begriffenen Garten des Linderhofes darstellend. Das
Bild soll so aufgefaßt werden, als stünde man auf dem Balkon
des Spiegelzimmers und würde so den Garten vor sich liegen
sehen, vis á vis, also auf der obersten Terrasse ein im Roco-
costyl gebautes Theater erblicken, ebenso alle Figuren, Vasen
und Brunnen etc. des Gartens." Dollmann benutzte diesen Auf-
trag als Anlaß zur Projektierung eines entsprechenden Theater-
baues. Um etwaigen Bedenken des Königs zuvorzukommen, erläu-
terte Dollmann sein Vorhaben in einem umfangreichen Gutachten
(vgl. Kat. Nr. 6.1.). Das Projekt fand zunächst das lebhafte
Interesse des Königs und durchlief mehrere Entwicklungsstadien
(vgl. Kat. Nr. 6). Der Standort schien dem König dann aber
so ungeeignet, daß sogar kurzfristig wieder der Plan auftauchte
das Theater im Norden der Villa, nun aber nicht mehr in direk-
tem Anschluß an den Hauptbau, sondern oberhalb der Kaskade
an der Stelle des heutigen Pavillons zu bauen. Für diesen

Platz war gleichzeitig eine Rokokokapelle geplant. (vgl. 7.4.1.) Da nun das Theater um ein Drittel teurer sei, solle "lieber (die) Kapelle gebaut werden." (Korr. Düff. 21.1.1976) Damit wurde der Plan eines Theaters für Linderhof endgültig fallengelassen.

So wurde also wieder Effner mit der Vollendung der Anlage am Linderbichl betraut. Ein sehr hohes Treppennmotiv, ähnlich dem des Nymphenburger Schlosses, wird einer breiteren, mächtigen Terrasse vorgelagert. Die Verbindung zur "Großen Terrasse" erfolgt über eine Kegeltreppe, die zur obersten quadratischen Plattform über einen geraden Treppenlauf. Die räumlich körperliche Wirkung des kompakten Motivs wird durch einen Umweg erschlossen. Die gesamte Anlage bietet ein geschlossenes Bild, das sich im Begehen zu einem ständigen Wechsel von Bildkonfrontation und räumlicher Erfahrung zergliedert. Noch aber fehlt der krönende Abschluß.

Daher sollte am 1.5.1875 "angegeben werden, wie lange Zeit es erfordern würde, um auf dem Hügel vis á vis des Schlosses am Linderhof einen kleinen, offenen griechischen Tempel mit vielleicht sechs Säulen herzustellen und welche Kosten ein solcher Bau verursachen werde." Planung und Ausführung dieses Auftrages wurde als rein architektonische Aufgabe Dollmann übertragen. Ohne Berücksichtigung der Effnerschen Anlage

7.1.4.1. zeichnet Dollmann seinen ersten, später nur in Details abgeänderten Entwurf. Es kommt zu einer, wenn auch rasch beigelegten, Kontroverse zwischen Dollmann und Effner, da der Architekt der Ansicht ist, daß Effner, der für die "Fundation" verantwortlich ist, den Monopteros absichtlich "in seiner Bedeutung beeinträchtigen" wolle. (Korr. Düff. 2.4.1876). Trotz der wohl vor allem persönlich begründeten Zwistigkeiten zwischen den beteiligten Künstlern bilden Architektur und Gartengestaltung eine unlösbare Einheit, da es letzten Endes nur

ein Ziel gab, "namlich Seine Majestät den König durch gemeinsame Anstrengungen der Architektur und der Gartenkunst zu befriedigen." (Korr. Düff. 2.4.1876).

Der Wunsch des Königs nach einem Rundtempel wurde vom "Pavillon d'amour" in Versailles inspiriert in doppeltem Historismus gebrochene Erinnerung an die heile Welt der Vergangenheit. Dollmann orientierte sich aber für seine Gestaltung an einem Bau der unmittelbaren Vergangenheit, an dem Monopteros Klenzes im Nymphenburger Park, an dem der Klenzeschüler möglicherweise selbst noch mitgearbeitet hatte, erreichte aber trotz ähnlicher Bau- und Glieder eine völlig andere Wirkung. Da der Bau, wie die ganze Anlage in der Hauptsache von der Villa her gesehen werden muß, werden nur vier von den sechs Säulen sichtbar. Im Zusammenhang mit einer großen eingestellten, rein auf Frontalansicht hin konzipierten Statue²⁶⁰⁾ wird die stark raumhaltige und plastisch körperliche Dreidimensionalität zu bildhaft flächiger Ansichtsmaßigkeit umgeformt. Der Rundtempel wird somit nicht vor allem als ein auf seine eigene Achse bezogener plastischer Baukörper anschaulich, sondern er wird vorwiegend als Bild betrachtet, das sogar in gewisser Hinsicht den Charakter einer "Wandeldekoration" erhält. Der König wünschte nämlich nur eine Verwendung billiger Materialien, "damit der Tempel, im Falle auf die Terrasse einmal ein anderes Gebäude zu stehen käme, auch ersetzt werden könne." (Korr. Düff. 29.8.1875). Im September 1876 war der Bau fertiggestellt und blieb von da an unverändert bestehen.

4.2.4. Eine Vorstellung von der vollendeten Anlage gibt ein Aquarell Brellings, das gleichzeitig zeigt, wie sehr der heutige Eindruck von der ursprünglichen Erscheinung abweicht. Die Blendgliederung der Mauerflächen sowie deren Hausteinstruktur ist unter einer dicken Putzschicht verschwunden, allzu üppige Vegetation und falsch und unnötig angebrachte Spalierbewachsungen verunklären die klare architektonische Konzeption zu romantischer Stimmungshaftigkeit.²⁶¹⁾

d) Der Kaskadenhang

Für den Nordhang werden die Hauptlinien aus dem ersten Entwurf Effners übernommen und - im Vergleich zur Südanlage - vorwiegend mit "natürlichen" Mitteln gestaltet. Die Mittelachse wird jetzt als vielfach gestufte, von einem großen Bassin aus gespeiste Kaskade geformt; die flankierende Allee wird zu zwei begleitenden Laubengängen, in deren Öffnungen Skulpturen, Minerva und Diana, eingestellt sind. Kleine Treillagenpavillons bilden die Gelenkstellen zur Überleitung zu dem "die regelmäßige Anlage abschließenden" (Effner 3.10.1876), gleichfalls als Laubengang gestalteten Weg. Die umschlossenen Wiesenflächen behalten einerseits durch große Felsblöcke ihren Charakter als Bergwiesen, andererseits werden sie mit Ziersträuchern lose bepflanzt. Am 13.11.1876 beabsichtigt der König "am Anfang der Cascade eine Laube bauen zu lassen, deren Größe so beträchtlich wird, daß man sie als Pendant zum Tempel betrachten kann". Das für diese Stelle geplante Kapellenprojekt wird damit endgültig aufgegeben. Effner übernimmt Entwurf und Ausführung der "pavillonartigen" Laube, deren Umriss ihm für die Gesamtanlage besonders wesentlich erscheint. Gleichfalls von Effner stammt der Vorschlag, in der Nische unter den Kaskaden "Wassertröge" anbringen zu lassen²⁶²⁾, vor denen eine riesige, nach dem Vorbild in Schloß Dampierre angelegte Bourbonnenlinie die freie Fläche schmückt. Ein Aquarell Krelingers zeigt, vom Balkon des Schlafzimmers aus gesehen, den Kaskadenhang als reinen, ungetrübtes Bild. Ein weiteres Aquarell desselben Künstlers gibt einen Überblick von der Höhe des Hanges, wobei Villa und Monopterosanlage nahezu gleichwertige Akzente setzen. Aussicht von der Villa²⁶³⁾ und Ansicht zur Villa sind bestimmt die besondere Wertigkeit jedes einzelnen Gartenteiles.

4.2.5.

4.2.3.

e) "Belebung" des architektonischen Konzeptes

Reicher plastischer und pflanzlicher Schmuck ergänzt die Anlage zu unverwechselbarer Eigentümlichkeit. Die Metallfiguren wurden nach elegant malerischen Entwürfen Michael Wagnmüllers²⁶⁴) ausgeführt, die Steinfiguren arbeitete der im Rokokofach versierte Johann Nepomuk Hautmann²⁶⁵). Die mythologischen und allegorischen Themen der Innenausstattung bestimmen auch die Darstellungsinhalte der Gartenplastik, ohne jedoch mehr als heitere Stilgemäßheit und den Hinweis auf naturhaftes Geschehen zu verbinden. Vorbilder sind fast durchweg Plastiken aus Versailles. Das hierdurch in die Anlage hereingetragene assoziative Element stört aber die rein künstlerischen Intentionen Effners keineswegs, da die formale Integration und die dekorative Funktion der Figuren den historischen Zusammenhang zurücktreten läßt. Wo, wie in den Büsten der Bourbonenkönige und der Marie Antoinette Assoziation und Denkmalcharakter in den Vordergrund treten könnten, wird dem durch versteckte Aufstellung der Skulpturen entgegengewirkt²⁶⁶), so daß intime aber durchaus nicht "stimmungsvolle" Gedenkstätten entstehen, die den ästhetischen Charakter der Gesamtanlage nicht beeinflussen.

"Damit Terrassen in Linderhof nicht zu sehr des Schmuckes entbehren, sollen sie noch mit Vasen bestellt werden." (Korr. Düff. 27.5.1875). Eine Fülle von Fayence-, Terracotta-, Metall- und Steinvasen, von denen die berühmtesten die sogenannten Idelfonsovasen sind²⁶⁷), wurden auf Balustraden und Postamenten, auf Treppenpodesten und in Laubennischen angeordnet und ergeben so den gewünschten Reichtum der Erscheinung. Im Sommer wurden besonders im Hauptparterre ein Teil der Vasen mit exotischen Gewächsen, sowie

zurecht gestutzten Bäumchen bepflanzt²⁶⁸⁾ und schufen so eine farbenprächtige, eigentümlich "südliche" Atmosphäre, zu der Brunnen- und Wasserkünste, von denen die große Fontaine des Florabeckens mehr ein technisches Wunderwerk als eine ästhetische Bereicherung ist²⁶⁹⁾, einen wesentlichen Teil beitragen.

1895 wurde das 1869 von der Bildhauerin Elisabeth Ney begonnene Standbild Ludwigs II. auf einer Terrasse der Monopterosanlage aufgestellt²⁷⁰⁾, wodurch die gesamte Anlage zu einem Denkmal für Ludwig II. wurde. Damit wurde die absolute Gegenwartigkeit einer "königlichen Alltagswelt" greifbar zur historischen Kulisserwelt eines "tragischen Schicksals" dimensioniert.

IV. Der Landschaftsgarten

Das Getriebe der städtischen Arbeitswelt förderte nicht nur die alte romantische Sehnsucht nach urtümlicher, unberührter Natur, sondern auch den Wunsch nach permanenter Präsenz naturhafter Elemente, die zur Erleichterung "unnatürlicher" Lebensbedingungen verhelfen sollten. In kostbar exotischer Verfremdung fanden sie Zugang zur Privatwohnung, wurden als Gartenanlagen in die Stadt aufgenommen und umgaben die im "Grünen" liegenden Villen. Sehenswürdigkeiten der Natur wurden gleichberechtigt neben Sehenswürdigkeiten der Kunst gestellt und in den Rang von Denkmälern und Wahrzeichen erhoben. Bisher unzugängliche Gebiete wurden bequem bewohnbar gemacht, so vor allem das Gebirge, da es sich zeigte, "daß die klimatischen Bedingungen des Gebirges nicht voll determinierend sind; der Griff des Bergwinters ist nicht so hart, daß der Bauherr nicht den Bildern seiner Herkunft und den Träumen seiner Wünsche nachgehen kann. Und in der Tat war dies die Entdeckung der touristischen Pioniere, nachdem der Schrecken der Bergwelt im 19. Jahrhundert immer mehr zurückgegangen war: daß das Klima der Alpen für den, der sich gewissen Bedingungen fügt, mild ist". (13, S.229). Als abgeschiedene Fluchtwelten entstehen riesige Hotelbauten im Schloß- und Palaststil, "die dem gutsituierten Bürger für die Tage seines Urlaubs in den Rang eines Fürsten erhoben". So floh auch Ludwig II. aus dem "gräßlichen Stadtgetriebe" in die "Freiheit" (58, S.43) und Einsamkeit seiner geliebten Berge, wo er sein eigentliches Leben zu leben meinte. Die "extreme" Situation der Königsschlösser auf hochragenden Felsen, einsamen Inseln oder in abgeschiedenen Gebirgstälern und auf hochgelegenen Matten ist nicht verwunderlicher als ein prächtiges Hotel "Bellevue" in einem schwer zugänglichen, öden Hochgebirgstal.

Unter sämtlichen Autoren weiß besonders Steinberger (113, S.36) den oft heftig kritisierten pittoresken Gegensatz von "goldstrotzendem" Prachtbau und harter Gebirgslandschaft, sowie die kunstvolle Einfügung des Baues in die "weitferne Walddidylle der majestätischen Hochgebirgswelt" zu würdigen.

Den Park gestaltete Effner mit rein landschaftlichen und pflanzlichen Elementen. Helle, in sanften, weitschwingenden Kurven angelegte Sandwege durchziehen, ohne je auf ein bestimmtes Ziel hinzuführen, weite von Busch- und Baumgruppen gerahmte, oder auch gelegentlich unterbrochene Wiesenflächen, denen weitgehend der Charakter karger Bergwiesen belassen wurde. Ganz der Theorie entsprechend wurde der Eindruck einer "englischen" Landschaft vermieden und den heimischen Naturgegebenheiten der Vorrang gegeben. Vorherrschender Baumbewuchs des Ammergauer Gebirges ist Nadelwald, nur hie und da mit Laubbäumen vermischt. Koniferen wurden aber wegen ihres strengen, starren Wuchses für die zeitgenössische Gartengestaltung abgelehnt. Daher verwendet Effner in der Nähe des Schlosses ausschließlich Laubbäume, meist wetterfeste, bodenständige Arten, deren helle, im Herbst farbige Laubmassen sich wirkungsvoll von dem dunklen Bergwald abheben und als Mischwald unmerklich in die freie Landschaft überleiten²⁷¹). Das "kaleidoskopartige Wechseln des Gebirgsbildes" (113, S.31) macht den Hauptreiz beim Besehen des Landschaftsgartens aus. Einzige von Effner vorgesehene Abwechslung ist ein kleiner künstlicher Teich westlich des Monopteros.

Da auf die Evokation festgelegter Stimmungen weitgehend verzichtet wurde, können im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten die rein künstlerischen Qualitäten der Anlage ihren vollen Zauber entfalten.

V. Kleinarchitekturen

a) Königshäuschen und St.-Anna-Kapelle

Außer den beiden Ökonomiegebäuden mußte Effner noch zwei weitere bereits bestehende Bauten seiner Gesamtkonzeption einfügen.

Pietät und Kindheitserinnerungen hatten den König zum Wiederaufbau des abgebrochenen Königshäuschen veranlaßt. Lediglich um seiner Reminiszenzen willen wünschte er eine Erhaltung der Bausubstanz; Einordnung und Wirkung des Baues waren ihm so gleichgültig, daß er seinen Kabinettssekretär damit beauftragte, einen geeigneten Standort zu bestimmen. Dülflipp wiederum überließ Effner die Wahl. Das Terrain bot nirgends wesentliche Schwierigkeiten, so daß sich eine Fülle von möglichen Bauplätzen ergab. Der Künstler entschloß sich zu einer Position, die Villa und Königshäuschen in eine lockere Beziehung miteinander brachte. Kam man vom südlichen Haupteingang her, zeigte sich linkerhand, bevor noch der Hauptbau zu sehen war, die von Baumgruppen umstandene Jagdhütte, die "Keimzelle" der ganzen Anlage. Betrachtete man die Villa von Osten, so wurde das Königshäuschen, der Ursprung des prachtvollen Baues, in angemessener Distanzierung mit in die Ansicht aufgenommen. Die Spannung zwischen ländlich-natürlicher und königlich kunstvoller Bauweise und Lebenswelt konnte mit einem Blick umfaßt und ausgeglichen werden.

Auch das Nebeneinander von Villa und Bergkapelle mußte adä-

quat geordnet werden. Der König war der Ansicht, daß die alte, unter dem Ettaler Abt Roman Schretler 1684 erbaute Kapelle, obwohl sie erst 1870/71 restauriert und neu ausgestattet worden war²⁷²), entfernt werden müsse, da er es als störend empfinde, "wenn nach dem Abbruch des alten Ökonomiegebäudes die Kapelle stehen bleibe." Er befiehlt daher: "Abbrechen und eine einfache Rococokapelle an den Platz oberhalb der Cascade vis à vis des Schlafzimmers bauen." (Korr. Düff. 12.12.1874). Die Ausführung dieses Projektes aber unterbleibt, da der geplante Bau im Vergleich zum Monopteros eine stark dominierende Wirkung entfaltet und damit die ausgewogene Pendantwirkung empfindlich gestört hätte.

Das alte Kirchlein wurde daher belassen, mußte aber, obwohl es seiner Entstehungszeit nach durchaus in Einklang mit der stilistischen Grundhaltung des Hauptbaues stand, gegen die Villa hin abgeschirmt werden, da es neben deren anspruchsvollen Fassaden zu einfach, zu ländlich gewirkt hätte. Hohe Hecken und lose gruppierte Bäume schufen die nötige Distanz. Ein leicht geschwungener Weg führte nicht direkt auf den Bau zu, sondern läßt ihn zwischen den Bäumen als malerisches Bild sichtbar werden, das in seiner isolierten Schlichtheit den herben Ernst einer Einödskapelle wahrte. Ursprünglich hatte die Kapelle direkt in der Wiese gestanden und zusammen mit den anderen "bodenständigen" Bauten als selbstverständlicher Bestandteil der Landschaft gewirkt. Durch einen kleinen Kiesplatz löste Effner den Bau aus seiner unmittelbaren Verwachsung mit der Umgebung und präsentiert ihn als ein Werk der Kunst und nicht mehr als eine in gewisser Weise organische Hervorbringung der Landschaft. Ein Blick von der Höhe des Pavillons herab zeigt die geglückte Einfügung der Kapelle in die Gesamtanlage.

b) Orientalische Bauten und Projekte

Mit der Ausdehnung weltweiter Verkehrsnetze waren ferne und fremde Kulturformen bekannt und verfügbar geworden. Die Kunstäußerungen der "naiven und edlen Wilden" wirkten in ihrer "Primitivität" meist unheimlich und erschreckend, während von der verfeinerten, märchenhaften bunten Welt des Orients eine sinnverwirrende geheimnisvolle Faszination ausging. "Orient" meinte das maurische Spanien, Tunesien, Algerien, Marokko und Ägypten, die Türkei, Syrien, Arabien und Persien, ja selbst Afghanistan und Indien, meinte vor allem die islamische Kulturwelt, ohne diesen Zusammenhang je zu erwähnen, da nicht die Auseinandersetzung mit einer Religion, sondern die unreflektierte, poetische Verklärung der eigenen Wirklichkeit gesucht wurde. Auf den Weltausstellungen, "seit denen die farbige, dekorative Kunst des Orients aus ihrer isolierten Ruhe herausgetreten und zu einer Größe für die Industrie Europas geworden war,"²⁷³ wurden die zum Aufbau losgelöster Traumwelten notwendigen Requisiten gehandelt und verkauft.

Die Welt des Orients, die in die Münchner Kunstindustrie noch kaum Zugang gefunden hatte (89, S. 446), war dem König bereits durch intensives, begeistertes Literaturstudium vertraut, als er auf der Pariser Ausstellung von 1867 mit einer Fülle von orientalischen Erzeugnissen europäischer und außer-europäischer Produktion konfrontiert wurde. Seit dieser Begegnung datiert eine kontinuierliche Reihe von Bauten und Projekten: der exotischen Staffage des Wintergartens, dem Maurischen Saal auf dem Schachen, einem kleinen Kiosk im Park von Schloß Berg folgen Entwürfe Dollmanns für einen "Arabischen Pavillon", der wohl für Linderhof bestimmt war, wo 1876 der "Maurische Kiosk" errichtet wurde.

7.2.1.1.
7.2.1.2.

Der Kiosk war von dem Berliner Architekten Karl von Diebitsch für den Großindustriellen Stroussberg entworfen und bei dessen Schloß Zbirow in Böhmen aufgestellt worden. Auf Veranlassung des Königs reiste Dollmann nach komplizierten Vorverhandlungen über einen Wiener Mittelsmann nach Böhmen, von wo er einen kurzen Bericht an Ludwig II. schickte. Der Architekt schildert zunächst die konventionelle, "chablonenartige" Neurenaissance des Schlosses, in dessen einfachem Garten der Kiosk sehr unglücklich situiert sei. Der kleine Bau zeige einen quadratischen Grundriß mit Nischen, die durch eine Arkade mit dem Quadratabschluß der inneren Wände in Verbindung gesetzt seien. Der Kuppelfries werde durch eine Oberlichtbeleuchtung erhellt. "Die decorative Ausstattung macht den Eindruck großer Aechtheit, sowohl in Farbe als in der Bas-Relief-Ornamentierung. Mit wenig Vergoldung und nur gebrochenen Farben ist eine angenehme und großartige Farbenharmonie erzielt. ... Die Construction des Bauwerkes hat insbesondere Holz- und Zinkmaterial zur Verwendung gebracht, indem die Wände aus Holz und die Ornamentierung aus Zinkgußplatten, welche auf dem Holz befestigt sind, hergestellt ist. Bei manchen Theilen herrscht der Eindruck großer Übereilung." (GHA 56 L 4 Nr. 81).

Es war wohl die proklamierte "Aechtheit", die den König zum Kauf bewog. Er ließ die zerlegbare Konstruktion sofort nach Linderhof transportieren, wo sie nordöstlich der Villa am freien Berghang aufgestellt wurde. Erwägungen über die Wahl dieses Standortes sind nicht bekannt.

- 7.2.2.1. Am Kiosk selbst wurden nach den Entwürfen Dollmanns²⁷⁴⁾ zahlreiche Änderungen vorgenommen, die sowohl die konstruktive als auch die dekorative Erscheinung sehr stark umformten. Die Nische gegenüber dem Eingang wurde zu einer halbkreisförmigen Apsis umgestaltet, die einen großen Pfauenthron²⁷⁵⁾

aufnimmt. Dollmann schuf also wiederum einen "Zuschauerraum", von dem aus sich die Stimmung des Raumes bildhaft erschließt. Der Hauptraum wurde durch eine Stalaktitenkuppel überwölbt, der Fußboden durch ein "richtig stilisiertes Bodenmotiv, das mit der inneren Decoration des Kiosks in Harmonie steht", gestaltet. Die durchaus "orientalisch" wirkende Ornamentik ist sehr stark mit "abendländischen" Motiven durchsetzt. Dies geht einerseits darauf zurück, daß die türkischen Bauten, die das besondere Interesse des Königs fanden²⁷⁶⁾, selbst sehr stark europäische Einflüsse verarbeitet hatten; andererseits wurde, ohne den exotischen Gesamteindruck zu beeinträchtigen, durch die Vertrautheit mit Einzelmotiven die Fremdartigkeit der Erscheinung gemildert und dem eigenen Empfinden leichter zugänglich gemacht. Neue farbige Glasfenster schließen den bisher mit der Außenwelt kommunizierenden Raum nach draußen ab und beeinflussen neben der üppigen, größtenteils in Paris bestellten Innenausstattung, die von Rot-, Blau- und Goldtönen durchwobene Stimmung des Gemaches, die durch die elektrische Beleuchtung zusätzlich eine eigentümlich statische Unwirklichkeit erhält. Es entsteht ein völlig isolierter, ausgegrenzter Realitätsbereich, der in der Totalität seiner Illusionswirkung eine nahezu magische Verwandlungskraft besitzt. Jeder, der diesen Raum betritt, wird durch die stimmungsvoll farbige Auflösung des lebendig Körperlichen gezwungen, das todernde Spiel um die eigene Identität mitzuspielen.

7.2.2.3.
Abb. 29

Am 10.6.1876 erteilte Ludwig II. den Auftrag, die Umgebung des Kiosks "in einen Garten zu verwandeln, der mit exotischem Gewächs bepflanzt sein muß, Orangenbäume, Palmen, Rosen dürfen nicht fehlen". Effenner verwendete dieselben Mittel wie bei der Gestaltung der Anlage um den Hauptbau. Die Lage des Pavillons am Hang hatte schon Dollmann veranlaßt, in seinem Entwurf für die Außenansicht einen architektonischen, plastisch

- 7.1.1.2. geschmückten Unterbau miteinzubeziehen. Eifner betonte
Abb. 30 nun mit einer doppelten, annähernd quadratischen Terrassierung
die unabhängige Selbständigkeit des Baues und distanzierte
durch ein zusätzlich vorgelagertes, querovaltes Blumenbeet
den Kiosk zu bildhafter Erscheinungsmäßigkeit, wie sie das
7.2.2.2. Aquarell Brelings ganz besonders deutlich vermittelt. Der
an der Rückseite des Bauwerkes vorbeiführende Weg wurde zu
einer kleinen Plattform erweitert und durch halbkreisförmige
Hecken abgeschlossen, so daß sich eine ähnliche Wirkung wie
beim Betrachten der Südfassade der Villa ergibt. Der ausge-
prägte pittoreske Gegensatz zwischen Architektur und Land-
schaft wird im gleichen Sinn wie bei der Villa dargestellt
und bewältigt.

Die nur in der Kunst des Orients mögliche enge Verbindung von
exotischer Märchenwelt und absolutem Herrschertum faszinierten
den König derart, daß im Juni 1878 ein weiteres orientalisches
Projekt für Linderhof geplant wurde. Dieser von Dollmann ent-
worfenen "Maurische Saal mit Vorhof" wurde aber nicht ausge-
führt. Stattdessen wurde das auf der Pariser Weltausstellung
desgleichen Jahres erworbene "Marokkanische Haus" in der
nicht mehr zum eigentlichen Parkareal gehörenden Waldeinsam-
keit des "Fischbachgrundes" nahe bei der österreichischen
Grenze aufgestellt. Wie der Maurische Kiosk so wurde auch
diese Ausstellungssarchitektur für die Bedürfnisse des Königs
umgebaut und äußerst prunkvoll ausgestattet, da Ludwig II.,
um seine königlichen Ansprüche und Vorstellungen von der nun-
mehr allgemein verbreiteten Orientmode absetzen zu können,
ausdrücklich "nicht bürgerlichen sondern fürstlichen Schmuck"
(Korr. Düff. 10.11.1878) forderte. Der Bau, der ausschließlich
als zur Lektüre Ludwigs II. passendes Stimmungsambiente be-
nutzt wurde, sollte 1880 um ein "Maurisches Zimmer" erwei-
tert werden, wohl um aus der Nische heraus dem König eine
distanzierte Betrachtung der von ihm und für ihn inszenierten
"lebenden Bilder" (vgl. 55, S. 110) zu ermöglichen.

c) Wagnersche Szenerien

Altgermanische und mittelalterliche Dichtungen und Sagen, für Ludwig II. vor allem in Wagners Opernwelt zu dinglicher Faßbarkeit konkretisiert, gehörten untrennbar zum Lebensbereich des Königs. Tannhäusers Venusgrotte, die Einsiedelei des Gurnemanz und die Hundinghütte des Nibelungenringes wurden aus der Welt des Theaters [gelöst und] in die freie Landschaft der Ammergauer Berge versetzt.

7.3.1.1. Die unterirdische, nördlich der Villa angelegte künstliche Grotte²⁷⁷⁾ zeigt in Verbindung mit artifiziell überhöhten, naturalistischen Elementen am deutlichsten den Charakter einer dauerhaften Theaterinszenierung. Die berühmte Natursehenswürdigkeit der Blauen Grotte von Capri wurde mit Reminiszenzen an den Hörselberg und einem - heute vermauerten - Ausblick auf Villa und Berglandschaft zu einer Traumwelt verschmolzen, die dem Betrachter, unterstützt durch technische Raffinessen und wechselnde Beleuchtungseffekte die Möglichkeit zu - allerdings beschränkter, in gleichmäßigem Ritual ablaufender - Aktion bot.

7.3.2. Demgegenüber bedeutet die 1877 im Ammerwald errichtete Einsiedelei des Gurnemanz noch anderes als ein illusionierendes Imaginationsvehikel und die Fixierung wandelbarer Theaterdekoration, mehr als eine bloße Illustration zu Wagners Parsifal oder als eine künstlerisch bildhafte Parkarchitektur. Steinberger (113, S.30) gibt eine Schilderung der heute verfallenen Hütte: "Rings umgibt schwälgender Hochwald das am Rand einer kleinen Wiese gelegene, aus Baumstämmen, Rinden und Zweigen hergestellte Häuschen, dem nicht nur das primitive Glockentürmchen den Charakter der Eremitage verleiht, sondern noch mehr die dürftige Ausstattung des Inneren mit einem einfachen Ruhebette, Tisch und Bank und offenem Herd, während

vor der Hütte unter dem Glockentürmchen ein einfacher Sitz, aus einem Baumstrunke hergestellt, einen wundervollen Ausblick auf die schier übermächtig hereinragenden Geierköpfe in ihrer vollen Pracht gewährt."Die enge Verbindung von nicht nur "dargestellter" oder verfremdeter Natur, von Assoziationsmoment und aussagestarker Dichtung ermöglicht die Bereicherung des Bühnenbildes zur "geweihten" Kultstätte. Die vorbeifließende Quelle bedeutet nicht, sondern ist der Ort, "wo Parsifal des wahren, echten Königtums Weihe empfing, das durch Demuth und Vernichtung des Bösen im Inneren wird, worin die wahre Gewalt liegt."²⁷⁸⁾ Der für Ludwig so entscheidende Gedanke der Herrscherwürde wird hier nicht wie in anderen Bauten und Darstellungen personifiziert oder durch bedeutungsvollen Prunk illusioniert, sondern als Problem der asketischen Selbstüberwindung gesehen, die aber nur durch göttliche Erlösung erreicht werden kann. So bedeutet die Einsiedelei des Gurnemanz eine von historischen, naturalistischen und religiösen Impulsen gespeiste und hervorgerufene Weihestätte der Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich. Dieser Gedanke schwingt in sämtlichen, durch Ludwig II. initiierten Bauten mehr oder weniger stark mit, wird aber nirgends so deutlich formuliert wie in dieser Einsiedelei des Einsamen. Neben der naiven Freude an der Verwandlung, neben der totalen Illusion um ihrer selbst oder eines "Befreiungsmechanismus" willen steht die bewußte Selbstaueinandersetzung in der Illusion.

- Ähnliches gilt für die schon 1876 unweit der Einsiedelei
- 7.3.3.2. errichtete Hundinghütte, deren Haupttraum sich auf Wunsch des
- 7.3.3.3. Königs an einem Bühnenbild Janks orientierte ²⁷⁹⁾. Anschließend
- 7.3.3.1. die Wirtschaftsräume und ein "Inneres Gemach" ermöglichten
- einen längeren Aufenthalt. In tiefer Waldeinsamkeit verborgen
- 7.3.3.4. und durch die einfache Blockbauweise mit der umgebenden
- Natur gleichsam verwachsen, ist die Hütte, ausgestattet mit

der ganzen zeitgemäßen Freude an der Vorväter Urigkeit und ungebrochener Kraft, Ort und Symbol schuldhaft schicksalhafter Verstrickung, die aber gelöst und durch befreiende Reinigung gesühnt werden kann. Bei den - vielzitierten - "Metgelagen"(55, S.107) trat diese Problematik sicherlich zugunsten der perfekten, die "Ektüre des Königs begleitenden Illusionierung in den Hintergrund, blieb aber untergründig doch stets lebendig.

V. Der "Märchengarten"

Knopp (54) erklärt die Vielfalt der gleichzeitigen Planungen Ludwigs II. daraus, daß die fertiggestellte Illusion den König stets und sogar notwendigerweise unbefriedigt lasse. Am Beispiel der nach einem Brand²⁸⁰ sofort unverändert wieder aufgebauten Hundinghütte aber zeigt sich, daß einzelnen Bauten, einzelnen Gegenständen durchaus unersetzbarer, dauerhafter Wert zukam, der vor allem in wiederholter, immer gleichbleibender Benutzbarkeit bestand. Die enge Beziehung Ludwigs II. zur Dingwelt weist sich darin aus, daß er einzelnen Gegenständen eine Art kultische Bedeutung beimaß und ihnen entsprechende Verehrung erwies, so in Linderhof einer bestimmten Säule, einzelnen Bildern oder auch Figuren.

Die rastlose Bau- und Planungstätigkeit Ludwigs II. entsprang aus dem Bedürfnis nach einer produktiven Tätigkeit und aus dem Wunsch nach möglichst großer Dichte von - eine spezifische Realität und Problematik evozierenden - Assoziationskristallen. Je mehr unveränderliche und bekannte Fixpunkte die Landkarte aufwies, desto eher konnte der König durch zielgerichtete Ortsveränderungen und ritualisierte Handlungen²⁸¹⁾ der ständig mit leeren Stunden und hilfloser Einsamkeit drohenden Zeit entfliehen. Im Bereich von Alpen und Alpenvorland, dessen Landschaft erwünschte Emotionen ermöglichte, dessen architektonische Requisiten der König selbst bestimmen konnte und dessen Bewohner ihn verehrten, ohne Ansprüche zu stellen²⁸²⁾, schuf sich Ludwig II. einen riesigen "Märchengarten"²⁸³⁾, den er rastlos durcheilte²⁸³⁾. Mit dem Wunsch, daß diese Welt nach seinem Tode zerstört, daß sämtliche Bauten in die Luft gesprengt werden sollten, schloß sich der König in konsequenter Weise dem allgemeinen "après nous la déluge" der Epoche an.

Obwohl die Welt Ludwigs II. ohne ihren Initiator und Benützer zunächst sinnlos geworden zu sein schien, war sie doch durch ihre spezifische Struktur dazu bestimmt, im reibungslosen Funktionieren touristischer Verhaltensweise einen Teil ihres ursprünglichen Sinngehaltes zu behalten, da nicht erreichbare Realitäten angenähert, die Dimension der Geschichte, sowie die Lebensform einer bestimmten Gesellschaftsschicht und die ferne Welt des Exotischen dargestellt und erlebt werden können. Neben der Fluchtmöglichkeit aus entfremdeter Welt wirken der Mythos um den "Märchenkönig", der -noch- fehlende "Bildungsanspruch" der meist zwischen Kitsch und Kunst angesiedelten Bauten, sowie das heute gemäße Prinzip des Fildhaften besonders anziehend auf den nostalgisch orientierten Konsumenten "moderner Zeiten". Für Linderhof bieten Lage und Intimität der Anlage noch zusätzliche Reize.²⁸⁴⁾

F ZUSAMMENFASSUNG

Eine eingehende Untersuchung des bisher unveröffentlichten Quellenmaterials zeigte, daß der komplizierten Entstehungsgeschichte des Baues von Anfang an bestimmte Zielvorstellungen des leitenden Architekten zugrunde lagen. Anstelle der anspruchslosen Anbauten an eine einfache Jagdhütte beabsichtigte Dollmann den Bau einer repräsentativen Villa mit "panorama"-artiger Innenausstattung und verstand es, unter Ausnutzung der Wünsche und Vorstellungen seines Bauherrn, seine eigenen Intentionen durchzusetzen. Die Rolle des Königs ging nicht über die Funktion eines Auftraggebers/im üblichen Sinne hinaus. "Stil" und Struktur der Architektur, deren ikonographisches Programm noch zusätzlich den Anspruch einer "Herrschaftsarchitektur" formulierte, konnten aus den Bedingungen historistischer Architektur, bzw. deren spezifischer Ausprägung durch Dollmann abgeleitet werden. Wesentliche Merkmale des Baues waren schon im hier erstmals zusammengestellten Oeuvre des Architekten vorbereitet. Der typologische Stellenwert des Baues konnte festgelegt werden.

Eine Darstellung des "Salonrokoko" im 19. Jahrhundert lieferte die weiterführenden Voraussetzungen zu einer Analyse der von Dollmann entworfenen Innenausstattung, deren Entstehungsmodus anhand zahlreicher Quellen erläutert werden konnte. Geprägt von zeitgenössischer Kunstliteratur und deren Vorstellungen von angemessenen Wohnformen, von Weltausstellungen, Kunstindustrie und den im aktuellen Kunstbetrieb der Zeit integrierten Künstlern und Handwerkern, zeigte sich die Linderhofer Innenausstattung nicht als isolierte, spätromantische Sonderleistung sondern als deutliches Phänomen ihrer Zeit, als ein im Grunde großbürgerliches Interieur

der Makartzeit. Eine detaillierte Betrachtung konnte die Rezeptionsweise der Vorbilder, sowie die allgemein signifikanten Gestaltungskriterien transparent machen und deren Auswirkungen auf die Kunst der folgenden Jahrzehnte andeuten. Die Ikonologie der Innenausstattung wurde von einem bestimmten Verständnis der stilistisch vorbildlichen Epoche, sowie dem Wunsch nach Verdeutlichung von Machtanspruch und Königswürde geprägt, wobei neben traditionellen Emblemen und "Personenkult" den historischen Sujets des Versailler Hoflebens besondere Bedeutung zukommt. Durch den Umbau Hofmanns erfuhr das Linderhofer "Panorama" in seiner Ambivalenz von Wohn-, Repräsentations- und Illusionsfunktion eine - den veränderten persönlichen und historischen Bedingungen entsprechende - Umgestaltung zu verstärkter Illusions- und Repräsentationswirkung.

Die Gartenanlage ist nach zeitgenössischer, von Jacob Falke formulierter Theorie als "architektonischer Landschaftsgarten" von Carl von Effner konzipiert und konnte in ihrer Entstehungsgeschichte sowie den künstlerischen Besonderheiten dargestellt werden. Die einzelnen "fabriques" der näheren und weiteren Umgebung wurden vor allem auf ihren Sinngehalt hin untersucht und in den Gesamtzusammenhang der rastlosen Bau- und Imaginationstätigkeit Ludwigs II. gestellt, dessen hinterlassene unwirklich-wirkliche Welt immer mehr an Aktualität gewinnt.

G ANHANG

I. ANMERKUNGEN

- 1) Aus der Fernsehsendung "Aspekte" (ZDF Febr.1972) in einem Bericht über den von L.Visconti über Ludwig II. geplanten Film.
- 2) Die Literatur zu Person und Leben Ludwigs II. ist nahezu unüberschaubar. Bibliographie der wichtigsten Werke in 58, S.228-230.
- 3) Die einsame, abgeschiedene Lage des Anwesens und der Wunsch des Königs nach Geheimhaltung ließen die Bautätigkeit im Graswangtal zunächst nur einem kleinen Kreis von Beamten, Künstlern und Handwerkern bekannt werden. Eine breitere Öffentlichkeit wurde erst 1875 aufmerksam gemacht (vgl. Korr. Düff. 3.10.1875). Daraufhin verbot der König jegliche Besichtigung. So erklären sich die spärlichen zeitgenössischen Nachrichten. Bekannt sind mir ein mit "Dezember. Feuilleton" überschriebener, wohl aus dem Jahre 1875 stammender Zeitungsausschnitt (GHA 870) und ein Artikel im Mannheimer Tageblatt vom 18.11.1881.
- 4) Eine genauere Auseinandersetzung mit den einzelnen Thesen Knopps erfolgt im laufenden Text.
- 5) Jutta Tschoeke: "Neuschwanstein", Alexander Rauch: "Herrenchiemsee" (beide Arbeiten bei Prof.N.Lieb, München), Sigrid Russ: "Das Bildprogramm von Neuschwanstein" (bei Prof. E. Vetter, Heidelberg). Es handelt sich in allen drei Fällen um Arbeitstitel.
- 6) Abb. 1 u. 2. Abb. 2 verdanke ich der Freundlichkeit von Frau Margarethe Dollmann, Bogen.
- 7) Für die Vita Dollmanns am aufschlußreichsten der Artikel Hyacinth Hollands in der Allg. Deutschen Biographie, 48, 1904, S.19. Holland war für Ludwig II. mit der Zusammenstellung von Bildprogrammen tätig und verfügte über eine recht genaue Kenntnis des für den König inszenierten Kunstbetriebs. Vgl. auch Thieme-Becker und Neue Deutsche Biographie, außerdem 89, S.298 und 16, S.249.
- 8) Vgl. Lutz, K.: "Bau der bayerischen Eisenbahnen rechts

des Rheins, bearbeitet mit der Benutzung amtlicher Quellen" o.O., o.J., S.236

- 9) Ansicht der Hauptfront in: "Archiv für Postgeschichte" 1937-39, S.83; Grundriß in 97, S.132. Fakten und Daten sind spärlich und ungenau. So gibt Reber die Erbauungszeit mit 1860-65 an, das "Archiv" vertritt die Ansicht, daß der Bau erst 1871 vollendet worden sei. Eine endgültige Klärung ist nicht möglich.
- 10) Der Grundriß weist Verbindungen mit der von F.Gärtner für Ludwig I. erbauten Villa "Ludwigshöhe" bei Edenkoben auf: Hinweis auf die enge Verbindung Dollmanns mit dem Kunstkreis König Ludwigs I.
- 11) Für die Zweifelsigkeit des Mittelrisalits vgl. Palais des Herzogs Maximilian von Klenze.
- 12) Vgl. Maillinger Bilder-Chronik 1876. III, S.113, Nr. 1969. Das Blatt ist z.Z. leider unauffindbar.
- 13) Holland, H. op. cit.
- 14) Allg. Deutsche Biographie 5, S.319
- 15) 1867 heiratete Dollmann Eugenie von Klenze, eine Enkelin des Architekten. Die Ehe blieb kinderlos.
- 16) Holland, H. op. cit.
- 17) Lieb, N.: "Klenze und die Künstler Ludwigs I." In: Festschrift Max Spindler München 1969, S.662
- 18) Vgl. die Inschrift auf der Innenseite der Eingangswand: "Regnante - Friderico Badenium Magno Duce - Serenissimo - Opus inchoatum 1863 - Perfectum AD 1866 - Invenit Leo Klenze - Monacensis - Extruxit - Georgius Dollmann Monacensis"
- 19) Vgl. 115. Den Hinweis auf dieses Protokoll verdanke ich Dr. G.Hojer, München.
- 20) Holland, H. op. cit.
- 21) In den Bauzeitschriften häufen sich nach 1870 Entwürfe und Publikationen zu Villenbauten, in Reiseführern werden neugebaute Villen als Sehenswürdigkeiten geführt. (So z.B. in sämtlichen Führern zum Starnbergersee)
- 22) Ein eigentlicher "Nachlaß Dollmann", dem Aufschlüsse dieser Art zu entnehmen wären, existiert nicht. Außer der "Sammlung Dollmann" in der TU München (s.® IV.), gibt es

nachgelassene Briefe und Schriftstücke im Geheimen Hausarchiv. Der größte Teil der dort vorhandenen Archivalien wurde laut einer Aktennotiz an die Familie des Künstlers ausgehändigt, die aber über eine derartige Hinterlassenschaft nicht orientiert ist. Außer einigen Briefen Ludwigs II. an Dollmann fanden sich keine wesentlichen Stücke im Besitz der Familie. So ist z.B. auch das Original der im Postarchiv abgebildeten Fotografie nicht mehr auffindbar. Der Personalakt Dollmanns ist in keinem der zuständigen Archive nachweisbar.

- 23) Konkurrenz für eine protestantische Kirche war Ende der sechziger Jahre ausgeschrieben. Außer Voit, Hauberrisser, Heigel u.a. nahm auch Dollmann teil, der einen Entwurf im romanischen Stil lieferte, mit Details in "moderner" Art, d.h. im Renaissancestil. Vgl. Münchner Propyläen 1869, S.416.
- 24) Reiches Planmaterial im Pfarrarchiv Giesing. Vgl. Kat. Nr. 1.2.1.1., 1.2.1.2. und 1.2.2.2.
- 25) Im Pfarrarchiv findet sich ein Schnitt des Terrains, der sich mit diesem Problem auseinandersetzt.
- 26) Beispiele in 9.
- 27) Prof. N. Lieb, Vorl. WS 1970/71. 15.12.
- 28) Diese stimmungshafte und komplizierte Betrachtungsweise scheint heute nicht erwünscht, da dieser Zugang geschlossen ist und die Kirche nur durch die sofort in die Helligkeit führenden Seitenzugänge zu betreten ist.
- 29) Das zeigt sich auch in seiner Berufung in die Jury der Internationalen Kunstausstellung. "Zur Beurteilung der Architektur ist eine besondere Sektion der Jury gebildet worden, bestehend aus Oberbaurath Ziebland, Prof. Gottgetreu und Betriebs- Ingenieur Dollmann." Aus: "Dioskuren" 1869, S.246. Die Integration Dollmanns in das Münchner Kunstgeschehen zeigt sich auch in seiner Mitgliedschaft beim Architekten- und Ingenieurverein, bei der Münchner Künstlergenossenschaft und beim Kunstgewerbeverein.
- 30) Vgl. Reponierte Registratur der SV: ICH NO 236^a/Akt. No. 1 Linderhof (Bau) Fach 322 Nr.1 Act des K. Obersthofmeister-Stabes Bauwesen
- 31) "Dem König erschien das Hofsekretariat, das mit der Hofkasse, den Theaterangelegenheiten, den Bauten und allen

seinen sonstigen Angelegenheiten befaßt war, wichtiger als das Kabinett" (11, S. 518). 1876 trat Dufflipp den verantwortungsvollen und aufreibenden Posten an H. Bürkel ab. Die Korrespondenz (abgek. Korr. Duff.), die Lakaien im Auftrag des Königs mit Dufflipp führten, ist als wichtigste schriftliche Quelle für die Linderhofer Anlage anzusehen. (Im Besitz der SV)

- 32) 1869 wurden H. Holland und Dollmann beauftragt, Vorschläge für die sieben Räume (1869-1874 ausgeführt) in der Burg Trausnitz zu unterbreiten; der Architekt für die bauliche Gestaltung und für einzelne Bildinhalte, der Gelehrte ausschließlich für das Bildprogramm.
Das Deckengemälde im Empfangszimmer der 1961 ausgebrannten Räume zeigt Allegorien der schönen Künste (von links nach rechts : Malerei, Musik, Architektur mit dem Modell der Landshuter Martinskirche, Dichtkunst, Plastik mit dem Denkmal Georgs des Reichen in Landshut), die die zentrale Gestalt der Bavaria umstehen, im Hintergrund die von Ludwig I. erbaute Walhalla und die Münchner Ruhmeshalle. Das Ganze eine Darstellung von Ruhm und Bedeutung der Kunst in Bayern unter der Herrschaft der bayerischen Fürsten: stolzes Pochen auf die Vergangenheit, die durch den Enkel würdig fortgesetzt werden soll.
Lit.: Brunner, H.: "Landshut Burg Trausnitz" Amtlicher Führer, München 1956
- 33) Nach einer Besichtigung von Herrenchiemsee belohnte der König seinen Architekten mit diesem Rang. Ein nahezu exaltes Dankschreiben findet sich im GHA unter 55 64 vom 8.10.1881. Abgedruckt in 16, S. 249
- 34) Die Beziehung beschränkte sich auf schriftlichen Verkehr. Im Besitz der Familie befindet sich ein Handschreiben des Königs an Dollmann, das die Art des Verhältnisses illustrieren kann.: "Mein lieber Hofbaudirektor von Dollmann! Ich war lebhaft erfreut, den Zeilen, in denen Sie mir Ihre Glückwünsche zum neuen Jahr darbrachten, die Gesinnung aufrichtigster Hingebung und treuester Anhänglichkeit zu entnehmen, von denen Sie durchdrungen sind. Empfangen Sie Meinen wärmsten Dank für den Ausdruck Ihrer wahrhaft patriotischen Gefühle und seien Sie versichert, daß Ich Ihr tiefes Verständnis für die Ihnen gestellten schwierigen Aufgaben und den unermüdbaren Eifer, den Sie bei Erfüllung derselben an den Tag legen, voll und ganz

zu schätzen weiß. Indem Ich Ihre Glückwünsche von ganzem Herzen erwidere, bin Ich mit huldvollen Gesinnungen Ihr wohlgeneigter König Ludwig II.
Linderhof, den 2. Januar 1881."

- 35) Diesen Hinweis verdanke ich Frau Margarethe Dollmann.
- 36) Allg. Deutsche Biographie 4, S. 63
- 37) Sämtliche Berichte GHA K. 56 L. 4 Nr. 82.
In Frankreich besuchte Dollmann den Louvre, die Oper Garniers, Versailles, Sèvres, Schloß Dampierre und Fontainebleau. Aus Böhmen berichtete er über Schloß Zbirow, aus Venedig über einen Rundgang im Palazzo Papadopouli, in dem seit 1874 unter Michelangelo Guggenheim Repräsentationsräume eingerichtet worden waren, "wobei bestimmt war, daß der dekorative Teil der Gemächer den Entwicklungsgang einzelner Kunstepochen der Vergangenheit ... darstellen und der Ausdruck dessen sein sollte, was die moderne Industrie mit Intelligenz und Geschmack hervorzubringen vermag." Ein Appartement sollte die Architektur und Kunstindustrie in Frankreich unter den Regierungen von Ludwig XIV., XV. und XVI. ausdrücken. Aus Verona, Vicenza, Padua, Bologna, Florenz, Pisa, Rom und Caserta werden die wichtigsten Bauten ohne ausführlicheren Kommentar aufgezählt. Die Würzburger Reise scheint nur zur Berücksichtigung des Spiegelkabinetts in der Residenz erfolgt zu sein. An Schloß Augustusbürg in Brühl hebt Dollmann vor allem das Treppenhaus Neumanns hervor.
Beschreibungen der Sammlungen Hertford und Double.
- 38) Die Einstellung Dollmanns zur Innendekoration geht aus einer Bemerkung zum Spiegelkabinett der Würzburger Residenz deutlich hervor: "Der Plafond und die Thüren sind aus edlen und schönen Motiven der Architektur entstanden. Wie diese beiden Theile Zeugnis der großen Kunst des Schloßarchitekten Neumann sind, so zeigen die Wände in ihrer Spiegelglaszusammenstellung eine große Ausartung des Barock-Styles, denn Technik und Geschmack derselben kann nur auf eine außergewöhnliche Behandlung des Spiegelmaterials reduziert werden." (GHA K. 56 L. 4 Nr. 82)
- 39) Trotz unschönem Detail kann der Gesamteindruck durchaus eine befriedigende Wirkung ergeben, wie auch umgekehrt.
- 40) Dies gilt, wenn auch einige der Berichte erst in die Jahre 1875/76 fallen.

- 41) Lit. zu den "Elemente des Stils Henri IV. bis Louis XVI. verarbeitenden Zimmern" 58, S.52 und Nr.44 ff. Fotografien der im zweiten Weltkrieg zerstörten Zimmer bei Foto Marburg.
- 42) So Neuschwanstein seit 1869.
- 43) Die Eroberung der Bergwelt und die Möglichkeit zur "Sommerfrische" in eigenem oder gemieteten Landhaus wurde seit der Mitte des Jahrhunderts allmählich zum bürgerlichen Sozialanspruch (vgl. Knebel, H.J.: "Soziologische Strukturwandlungen im Tourismus" Stuttgart 1960). Ludwig II. zeigt sich also, durch ganz persönliche Erlebnisse und Anlagen mitgeformt, den allgemeinen Zeittendenzen in der Lebensweise einer breiteren, bürgerlich bestimmten Schicht verpflichtet. Da einige der fürstlichen Residenzen der Romantik als Vorläufer dieser Verhaltensweise anzusehen sind, erscheint die Attitüde Ludwigs II. in zweifacher Hinsicht motiviert: aus der Tradition der eigenen Schicht und aus der Adaption zeitgenössisch bürgerlicher Tendenzen. Trotz seiner hohen Vorstellungen von Königtum bleibt dies weiterhin für das Verhalten Ludwigs II. charakteristisch.
- 44) Für den Erwerb vgl. Hauptbuch der Königlichen Kabinettsskasse (HB) 1868 und 1869.
Der Name "Linderhof" leitet sich, nach Zauner, F.: "Oberammergau und Umgebung" 1922, von einer bereits im 15. Jahrhundert auf einem Zehenthof des Klosters Ettal ansässigen Familie Linder ab, deren Name wiederum auf eine dort wachsende Linde zurückgehen soll. Die heute gegenüber des Hauptbaues stehende Linde ist angeblich 300 Jahre alt. Im Hauptrechnungsbuch (HR) von 1871 werden unter dem Posten Linderhof die Kosten für den Transport eines Lindenbaumes von Steingaden nach dem Linderhof abgerechnet. Da der Kgl. Hofgärtendirektor Effner durchaus in der Lage war, und es in Herrenchiemsee auch praktizierte, riesige alte Bäume zu verpflanzen (GHA K 56 L 4 Nr. 81), scheint es wahrscheinlich, daß Ludwig II., um die Illusion einer traditionellen Ortsbezeichnung dinghaft zu machen, den Baum an seine heutige Stelle versetzen ließ. Eine weitere Linde findet sich nicht in der näheren Umgebung.
- 45) Da die Gemeinde sehr arm sei, bittet der "Marktmagistrat" Garmisch, bei den geplanten Vorhaben einheimische Arbeitskräfte zu beschäftigen (Rep. Registratur op. cit.). Dies geschieht; einerseits um durch ständige

Verfügbarkeit der Arbeitskräfte den Bau zu beschleunigen, andererseits ausdrücklich (!), um den örtlichen Wohlstand zu heben.

- 46) Das "Königshäuschen" wurde um 1790, da der alte Einödhof nicht genügend Raum für zwei Familien bot, für Johann Michael Gindhart, den Bruder des damaligen Hofbesitzers Jakob Gindhart, als zweites bürgerliches Wohnhaus erbaut. Wohl in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts wurden für König Maximilian II., der sich mit seiner Familie gern bei Jagdausflügen im Graswangtal aufhielt, zwei Zimmer des Obergeschosses hergerichtet (Vgl. Wirth, Josef: "Die St. Annakapelle in Schloß Linderhof bei Oberammergau". Weilheimer Sonntagsblatt 1928, 5 Nr. 33, 34, 35.) Das Haus wurde also nicht, wie Kobell (55, S. 49) behauptet, für Maximilian II. erbaut.
- 47) HB 1869
- 48) Trägt ein Plan den Schriftzug des Künstlers, so bedeutet dies nicht unbedingt eine Urheberschaft Dollmanns. In manchen Fällen wurden Arbeiten des Baubüros nach einer Begutachtung durch den Architekten lediglich gegengezeichnet.
- 49) Der Plan entspricht in den Größenverhältnissen in etwa dem heutigen Bau.
- 50) Assoziation wird mit Pevsner (93) als ein zentrales Phänomen historistischer Kunstäußerung gesehen und als Gestaltungsmittel vorausgesetzt. Ziel ist die Evokation von Gefühlsinhalten. Jeder einzelnen Form ist ein grundsätzlich allegorischer Charakter zuzuschreiben.
- 51) Ludwig II. verwendet diese Bezeichnung in einem Handschreiben an den Staatsminister von Schloer. Thema ist die Innenausstattung des Hofzuges. (Verkehrsarchiv Nürnberg Akt Nr. 6904)
- 52) Vgl. HB 1868 und Korr. Düff. 11.11.1871
- 53) Diese Art des Vergrößerungsprozesses ist deutlich zu unterscheiden von den romantischen Vorgängen ähnlicher Art, deren Ziel es ist, in "Zeitraffung" einen historischen Wachstumsprozeß nachzuvollziehen. (Vgl. z.B. die Löwenburg in Kassel)
- 54) Vgl. Blätter für Architektur und Kunsthandwerk 1891, S. 29

- 55) Dieses Anagramm von "l'état c'est moi" wurde vom König als Deckname für das Versaillesprojekt benutzt (Korr, Düff. 20.8.1873)
- 56) Bauherren des 18. Jahrhunderts hatten weitgehend in die Planungen ihrer Architekten eingegriffen, und doch wird eine eigenständige Leistung dieser Künstler nicht in Frage gestellt. Dieselben positiven Voraussetzungen sind auch in unserem Fall zu machen.
- 57) Eine Variation über das gleiche Thema gibt J. Hofmann 15 Jahre später in seinem Entwurf für den Hubertuspavillon, Kat. Nr. 7.2.4.1. und 7.2.4.2.
- 58) Obwohl es sich um keine reine Hufeisenform handelt, soll diese Bezeichnung im weiteren beibehalten werden.
- 59) Wie in 58, S. 59 behauptet wird.
- 60) Die Entfernung der beiden Ellipsenbrennpunkte macht 12 und die Breite der Ellipse 18 Fuß aus.
- 61) Sedlmayr, H: "J.B. Fischer von Erlach", Wien 1956
- 62) L. II. Mus. Nr. 1830, 1891, 1840, 1841.
- 63) Vgl. 59, S. 40, wo der "Gebirgsbaustil" als Phänomen konstatiert wird; und Burckhardt, Lucius: "Architektur im Gebirge" in: Werk 4, 1969, S. 229-231. Mit zunehmender Häufigkeit werden im Laufe des 19. Jahrhunderts aus Sehnsucht nach der "heilen Welt" zeitloser, bäuerlicher Kultur Elemente bodenständig-traditioneller Gebirgsbauweise aus ihrem Zusammenhang am Bau und in der Landschaft gelöst und bei verschiedensten Bauaufgaben, vor allem bei "Erholungsbauten" verwendet. Die Verschiedenartigkeit der Einzelteile wird zu dem immer gleichen Gesamteindruck des "Gebirgerischen" zusammengeschlossen. Darin liegt die Berechtigung, von einem "Gebirgsstil" zu sprechen. Die Ursachen zu dieser Entwicklung liegen im beginnenden Tourismus und Folklorismus, die beide, als Kinder der Romantik, Fluchtbewegungen aus der Realität des Alltagslebens sind.
- 64) Jacob von Falke (1825 - 1897) war ein bedeutender Kultur- und Kunsthistoriker. Nach einer kurzen Tätigkeit am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg wurde er Direktor der Fürstlich Liechtensteinschen Gemäldesammlung und gleichzeitig Kustos des k.k. österreichi-

schen Museums für Kunst und Industrie in Wien. 1885 wurde er an Eitelbergers Stelle zum Direktor des Museums ernannt. In zahlreichen Schriften beschäftigte er sich vorwiegend mit Situation und Theorie des zeitgenössischen Kunstgewerbes und erreichte durch seine Fähigkeit, "die Resultate der wissenschaftlichen Forschung durch gediegene populäre Darstellung zum Gemeingut aller zu machen" (Meyers Konversationslexikon 6, Leipzig und Wien 1904, S.290), eine breite Wirkung. Die Linderhofer Anlage entstand in ständiger Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Falkes. (Es ist zu vermuten, daß Dollmann und Falke, der Mitglied des Münchner Kunstgewerbevereins war, persönlich miteinander bekannt waren.)

- 65) Dollmann war sich darüber von Anfang an im klaren, wie die mit einer Erweiterung des Raumes gekoppelte Skizzierung eines Bettes mit Balustrade in Plan 3.1.1.3. zeigt.
- 66) Aus Korr. Düff. vom 30.7.1871 geht hervor, daß Dollmann dem König gelegentlich auch ohne ausdrücklichen Auftrag Entwurfsmaterial vorlegte. Vgl. auch Kat. Nr.6.1.
- 67) Vgl. 117. Das Panorama im engeren (gemalten) und im weiteren (übertragenen) Sinn kann als ein kritisches Phänomen des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts angesehen werden. Eine Besprechung der Innenausstattung läßt die Zusammenhänge mit dem Linderhofer Bau deutlich werden. Hier sei zunächst nur der in Grundriß und Aufriß angestrebte Effekt eines gleichmäßig illusionistischen Rundhorizontes postuliert.
- 68) Ludwig II. lebte sehr zurückgezogen, so daß größere Repräsentationspflichten nicht zu erfüllen waren. Er bevölkerte vielmehr gelegentlich die Räume mit Gestalten seiner Phantasie, meist mit den ihm vertrauten Personen des Versailler Hofes, mit denen er nach den Regeln des, ihm durch intensive Studien geläufigen, französischen Hofzeremonielles umging.
- 69) Im Verlauf der Entwicklung der Basilika wurde dort aus halbkreisförmig geschlossenem Schlafzimmer ein von theokratischen Vorstellungen bestimmter Thronsaal.
- 70) Der Aufriß der West- und Nordseite muß aus der Grundrißsituation abgeleitet und in Analogie zu späteren Entwürfen erschlossen werden, da zugehörige Zeichnungen fehlen.

- 71) "Mittelalterlichkeit" wird seit der Romantik in den verschiedensten "sentimentalen" Ausprägungen und Anklängen als eigener, assoziativ darstellbarer Wert gesehen.
- 72) Von Prof. H. Bauer, Salzburg, bekam ich den Hinweis, daß sich in dem Exemplar des Meissonnierschen Stichwerkes, das sich in der Staatsbibliothek München befindet, handschriftliche Eintragungen des Königs befinden. Die Ansicht des genannten Kabinettes ist mit der Bemerkung "Arbeitszimmer grün" versehen.
- 73) Dach und Attika sind fast genau gleich hoch, zeigen aber keine proportionierte Bindung an den Gesamtaufriß, dessen Einteilung von der Gliederung des Königshäuschens abhängig ist. Ein optisch stimmiger Eindruck genügt.
- 74) In der Art mit dem Fachwerk umzugehen, scheint von ferne die Erinnerung an Eisenkonstruktionen auf.
- 75) So in der Allg. Bauzeitung, 1866, S. 285
- 76) Schnitt Kat. Nr. 3.3.1.1.
- 77) Beim "Burgenstil" werden "Mittelalterlichkeit" und "Gebirgsstil" zu malerischen Ansichten kombiniert.
- 78) Ähnliches gilt für das Schachen-"Schloß" und "Burg" Fernstein. Auf dem Schachen umschließt ein in "verfremdeten" Gebirgsstil gehaltenes Exterieur ein maurisches Interieur; in Fernstein befinden sich zwei rote Rokokozimmer in einem Bau mittelalterlicher Prägung.
- 79) Korr. Düff. vom 25.10.1872: "Das Schlafzimmer soll um die Breite eines Feldes verlängert werden, hierüber mußte ich mit Herrn Dollmann Rücksprache nehmen, und da derselbe die Möglichkeit dieser Durchführung nicht in Abrede stellte, so möchte Herr Hofrath alles hierzu Nötige anordnen." Kat. Nr. 3.1.1.14. zeigt den Grundriß und Kat. Nr. 5.7.3.3. den inneren Wandaufriß dieser Vergrößerung nach Norden hin. Sie bildet eine günstige Voraussetzung für das Fassadenrelief der später ummauerten Nordfassade.
- 80) Das Stichwerk D.M. Pöppelmanns über den Dresdner Zwinger befand sich in der Bibliothek Ludwigs II. Angeregt durch diese Publikation, zeigt Ludwig II. lebhaftes Interesse an diesem Bau und gibt 1870 Düfflipp den

Auftrag, eine deutschsprachige Ausgabe über den Zwinger von Dresden zu beschaffen. 1873 erwartet der König eine heute nicht mehr nachweisbare Zeichnung Dollmanns im "Zwingerstil". Die Wichtigkeit des Bauwerkes zeigt sich auch darin, daß es auf einem der Lünettenbilder für das Arbeitszimmer als Staffagearchitektur erscheinen sollte (vgl. Kat. Nr. 5.3.3.2.), sowie in dem Ankauf des 1874 erschienenen Werkes von Hettner (43).

- 81) Allg. Deutsche Biographie 33, S. 526 (von H.Holland): "Architekt und Kleingewerbemeister. Geb. München 1842, gest. 1881 ebda. Lernte an der Gewerbeschule und am Polytechnikum unter L. Foltz und Prof. Gottgetreu. Eintritt in das Atelier Swertschoff und damit beteiligt an der inneren Ausstattung des Palais Stieglitz. Fünf Jahre artistischer Leiter der J.G. Mayerschen Kunstanstalt. 1873 Architekt und artistischer Vorstand des Münchner Kunstgewerbevereins. Große Zahl von Entwürfen für ein Theater, welches auf dem Linderhofe erbaut werden sollte. Innere Ausstattung für das Palais des Prinzen Leopold. Beherrschen aller Stilarten, Materialgerechtigkeit und Kenntnis sämtlicher Techniken. Zeitschrift des Kunstgewerbevereins reproduzierte seit 1867 sehr viele Werke Seters." Bruder Anton Seder, seit 1882 Direktor der Kunstgewerbeschule in Straßburg. (Auf Grund dieser Beziehungen wurde 1886 ein großer Teil der Linderhofer Ausstattung nach Straßburg verkauft.)
- 82) Der Hinweis auf die Kolonnaden Berninis scheint angesichts der Tatsache, daß Dollmann unter den wichtigsten italienischen Bauten auch den Petersplatz beschreibt (GHA K 56 L 4 Nr. 81), durchaus berechtigt.
- 83) Um die nötige Standfläche für den Bau zu erreichen, wären umfangreiche Sprengungen in den Nordhang der heutigen Kaskade nötig gewesen und hätten eine steinbruchartige Wand als Hintergrund für die Anlage ergeben.
- 84) Bei der Theaterbegeisterung Ludwigs II. ist es verständlich, daß er auch bei seinen Aufenthalten auf dem Land nicht auf dieses Vergnügen verzichten wollte. Daher ist die Kombination des Wohnbaues mit einem Theater sehr klug gewählt. Diesem Gedanken wird in späteren Projekten ab 1873 weiter nachgegangen. Vgl. Kat. Nr. 6.
(Zeitweilig war auch ein Theater in der Nähe von Hohen Schwangau geplant, ebenso im Seitenflügel von Tmeicos-Ettal. GHA K 56 1 4 Nr. 82)

- 85) Während das alte Ökonomiegebäude abgerissen blieb, wurde das Königshäuschen aus diesen Motiven heraus - etwa 300 Meter westlich vom Haupthaus - wieder aufgebaut. Es enthält heute Wohnungen für Angestellte der SV.
- 86) HR 1873 und 1874; Korr. Döff. vom 7.8.1872. Schnitt des Raumes 3.3.1.2.
- 87) Korr. Döff. vom 1.7.1873. "Zimmer in Linderhof sollen im Kupferstich aufgenommen werden." D.h. sie müssen vollendet gewesen sein.
- 88) 59, S.91. Nach mündlicher Mitteilung von Dr.H.Kreisel handelt es sich um Ansichten von Südwesten her. Eine vierte Ansicht "Der Linderhof" von Leopold Rottmann wird im HB von 1871 erwähnt, kann aber sonst nicht nachgewiesen werden.
- 89) 17.8.1871 in Darmstadt geb., 25.6.1878 in München gest. Landschaftsmaler. Schüler von Schirmer in Düsseldorf. Studienaufenthalte im Ausland und in den Alpen. Seit 1858 in München. Bayerischer Hofmaler.
- 90) Außer den 1872 am Fernstein begonnenen Arbeiten, die aber auf Grund der Lage und des Terrains von vorneherein keine größeren Ausdehnungsmöglichkeiten enthielten.
- 91) Die Fassade ist von dem alten Ökonomiegebäude nur etwa knapp 6 Meter entfernt, so daß die sinnvolle und mögliche Existenz dieses Baues durch das unmittelbare Nebeneinander so ungleich gearteter Exterieurs in Frage gestellt wird. Nach dem 1874 erfolgten Bau einer repräsentativen Südfassade wird das Ökonomiegebäude abgebrochen.
- 92) Korr. Döff. vom 12.12.1872. Da der Originalbrief z.Z. unauffindbar ist, zitiert nach 58, S. 53.
- 93) Dollmann kannte den Bau gut, da er ja einige Zeit in Gemünden in der Nähe von Würzburg tätig war. Möglicherweise ist in der Verdoppelung der Ovalräume des Linderhofer Grundrisses eine Reminiszenz und Verarbeitung des Grundrisses der Würzburger Residenz zu sehen.
- 94) Diese Absetzung der Begriffe ist selbstverständlich idealtypisch gemeint.
- 95) Kat. Nr. 3.2.2.2. - 3.2.2.9.

- 96) Eine ähnliche Auswechslung der Fassaden fand auch bei Schloß Pelesch (1874 - 1885) statt. Es wurde von König Karl von Rumänien in der Nähe des Klosters Sinaia erbaut. Vgl. Lindenberg, P.: "Schloß Pelesch und seine Bewohner" Berlin 1913
- 97) Die Begründung für diesen Alternativvorschlag ist vor allem in der Wirkung des Außenbaues zu suchen. Vgl. S.44
- 98) Hervorhebung d. Verf.
- 99) Da der Südbau auch im Untergeschoß Repräsentativraum enthält, wird jetzt zum erstenmal auch ein Grundriß des Parterres gegeben. Kat. Nr. 3.1.2.4.
- 100) Aufschrift des Planes Kat. Nr. 3.3.2.2.
- 101) Ein Vergleich mit den Loggien der Schinkelschen Villa Charlottenhof (1825-26) in Berlin läßt die in Linderhof stattgefundenen, spezifische Naturverwandlung ganz deutlich werden.
- 102) In Reiseberichten zeigt sich Dollmann sehr vertraut mit italienischen Architekturen und spricht energiegelad und mit Sachverstand von Bauten Palladios. (GHA K. 56 L 4. Nr. 79)
- 103) Vgl. dazu Semper, G.: "Kein Vordergrund, keine Loggia mit ihrem schimmernden Heliconzel bereitet den Übergang zu dem ... Garten vor." Aus: "Über Wintergärten", in: Kleine Schriften, Berlin/Stuttgart 1884
- 104) Besonders das Brühler Treppenhaus begeisterte den Architekten. (GHA s.o.)
- 105) Im zeitgenössischen Villenbau waren zentrale und repräsentative Treppenhäuser ausgesprochen selten.
- 106) HR 1877 erwähnt ausdrücklich, daß der Bau 1877 vollständig abgeschlossen gewesen sei.
- 107) Joseph Albert (1825-1886) gründete 1850 ein photographisches Atelier in Augsburg, das er 1858 nach München verlegte. Miterfinder und Verbesserer des Lichtdruckes (Albertotypie). Er veröffentlichte als Verleger die Werke Kaulbachs, Schwinds, Rethels u.a.. Er war königlich bayerischer Hofphotograph und wurde von Ludwig II. mit einer Unzahl von Aufträgen, meist Aufnahmen von Bildern, Plänen oder schon fertiggestellten Bauten, beschäftigt.

- 108) Auf Schilderungen des "täglichen" Lebens in Linderhof wird im Rahmen dieser Arbeit im wesentlichen verzichtet. Ein anschauliches Bild gibt 11.
- 109) Der Maler Heinrich Breling war für Ludwig II. mit einer Fülle von Aufträgen tätig. Vgl. 58, S.230.
- 110) Noch deutlicher wird dies in der Aufschrift eines Grundrisses der Venusgrotte (58, S.224, Nr. 893):
"b. Ruheplatz auf einem theilweise über das Wasser ragenden Felsstücke mit Aussicht auf das königliche Schloß und in das Gebirge."
- 111) Architekt, geb. 20.2.1840 in Triest, gest. 5.8.1896 in München. Ausbildung in Wien. 1858 Ausstattung von Schloß Miramare in Triest im Auftrag des Erzherzogs Maximilian, der ihn 1864 nach Mexiko berief, wo Hofmann den Palacio nacional umbaute. Seit Anfang 1870 als Mitarbeiter Dollmanns für Ludwig II. tätig. Nach Abberufung Dollmanns wurde H. zum königl. bayer. Oberhofbaurat.
- 112) Architekt (Geheimer Baurat). Geb. 31.8.1858 in Heidelberg, gest. Okt. 1930 in München. Ausbildung an der Technischen Hochschule München. Dann für Ludwig II. tätig. Seit 1906 Leiter des Bauwesens der kgl. bayer. Schlösser. Bauten für Bad Reichenhall, Bad Brückenau und Hohenschwangau.
- 113) Die heutige Bezeichnung "Schloß" ist daher gerechtfertigt.
- 114) Das Arsenal der modernen Touristik wird eingesetzt: In Inseraten wird für den Besuch der Schlösser geworben und die Anlage einer "Restauration" (seit dem 18. 12.1886) macht Linderhof als Ausflugsziel noch attraktiver.
- 115) "Rokoko" war ein gängiges, einen vagen Bereich umfassendes Schlagwort, dessen begriffliche Fixierung erst allmählich Gestalt annahm. Als erster hatte Semper den Versuch einer Definition unternommen und damit das Rokoko als ernst zu nehmendes Phänomen in den Bereich der kunstwissenschaftlichen Forschung miteinbezogen. Ihm folgte Springer (111) und später ausführlicher Zahn (126). Die Auseinandersetzung galt nur der Kunst des 18. Jahrhunderts, das zeitgenössische Rokoko wurde als reine Modeerscheinung außerachtgelassen.
- 116) Der Essay v. Zahns (126), der in der schlichten Außenarchitektur einiger französischer Bauten durchaus den Rokokocharakter erkennt (S.34), erschien erst 1874.

- 117) An den Fassaden des Nordbaues finden sich nur in den Giebelbegründungen der Ovalräume Anklänge an den Zwinger.
- 118) Dollmann im Bericht über den Palazzo Papadopouli. (GHA K 56 L. 4 Nr. 82)
- 119) Selbstverständlich ist nicht jedes Motiv auf ein bestimmtes Vorbild zurückzuführen. Es gibt auch Bildungen im "Genre" eines bestimmten Stilbereichs.
- 120) In 10 und 74 wird vor allem die deutsche, in 55, 58 und 59 die französische Stilkomponente betont.
- 121) In der zeitgenössischen Kunstliteratur wurde dies nicht nur gesehen, sondern durchaus auch bejaht. So Lübke, W.: "Grundriß der Kunstgeschichte" Leipzig 1866, S. 696.
- 122) Vgl. Adorno, Th. W.: "Spengler nach dem Untergang". In: Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt 1969, S. 89.
- 123) Eigentlich "neubarocke" Architektur wurde in Deutschland erst gegen Ende der siebziger Jahre möglich.
- 124) Nur aus dieser Perspektive werden Attikafiguren und Freisäulen als vollrunde Körper anschaulich.
- 125) Das Aquarell Brelings (4.2.6.) zeigt, daß auch die Schrägansichten als voll bildberechtigt empfunden wurden.
- 126) Abb. des ausgeführten Baues in 59, Abb. 4.
- 127) Vgl. Sammlung Dollmann. Diesem Lexikon sind, wie Benutzungsspuren in dem Buch und die dem Werk wörtlich entnommenen Bezeichnungen beweisen, die Anregungen für sämtliche Allegorien des Nordtraktes entnommen.
- 128) Die Ausführung dieser, weniger künstlerisch als vielmehr für den dekorativen Gesamteindruck wertvollen und ikonographisch wichtigen Bauplastik wurde von Th. Bechler, F. Walker und Ph. Perron übernommen. Die Gestaltung orientiert sich im weiten Bereich "neubarocker" Skulptur.
- 129) Diese Interpretation scheint durchaus angemessen, da im "Ikonologischen Wörterbuch" am Beispiel der "Großmuth" (S. 165) ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß "diese eine von den vornehmsten Eigenschaften ist, welche den Charakter eines Fürsten ausmachen soll".
- 130) Die Attribute wurden nicht unbedingt nach den Anweisungen Dollmanns, sondern oft nach Gutdünken von den Künstlern aus- gesucht.

- 131) Möglicherweise wurde dieser Hinweis auch auf Wunsch Ludwigs II. gegeben, da für ihn Tugend besonders stark mit der Welt des Mittelalters verbunden war.
- 132) In Unkenntnis der Allegorienliste Dollmanns und weil nicht versucht worden war, in den einzelnen Allegorien ein zusammenhängendes Programm zu erkennen, wurde die "Aurora" bisher immer als "Venus" bezeichnet.
- 133) Der Hinweis auf Ludwig II. ergibt sich deutlich aus dem Monogramm der Balkongitter.
- 134) Im "Wörterbuch" sind diese beiden Worte unterstrichen. Es kam also darauf an, Kunst in den Zusammenhang mit Wissenschaft zu stellen: Signum des Jahrhunderts.
- 135) GHA 871 weist eine unvollständige und von der späteren Ausführung abweichende Liste der Allegorien der Südfassade auf. Die tatsächlich verwendeten Personifikationen sind von der Hand Dollmanns in einem Aufriß der Fassade (3.2.3.6.) eingetragen.
- 136) Anstelle der "Verwaltung" war zunächst der "Bürger" vorgesehen. (GHA 871)
- 137) Es handelt sich, wie die Attribute (Hammer und Amboß) zeigen, tatsächlich um die "Industrie" im modernen Sinn, nicht um die "Industria" des "Wörterbuches".
- 138) In Hettners Werk über den Zwinger (43), das dem König und Dollmann bekannt war, wird der Zusammenhang von der Herkulesfigur des Wallpavillons mit August dem Starken deutlich herausgestellt. Daher die Analogie vom "sächsischen" zum "bayerischen" Herkules.
- 139) Zitat nach Hettner (43), das sich auf den, nach zeitgenössischer Meinung so eng mit Versailles verbundenen Zwinger bezieht.
- 140) Übung Prof. N. Lieb WS 1970/71 28.1.1971
- 141) Dies hängt wohl damit zusammen, "daß nach dem Sturz der Bourbonen kein Gebäude so sehr wie das Petit Trianon zum Liebling der Finanz geworden ist. Es wird zum Urbild der Bürgerhäuser des Empire und zugleich mit dem neuen Typus stellt sich die italienische Bezeichnung "Villa" ein." (100, S.157) Die Verbindung von Trianon und Villa gehörte also zu den geläufigen Topoi.
- 142) Vgl. 6, S.116 ff. Die hier geschilderten "patriarchalischen" Machtverhältnisse stellten sich für Ludwig II. in seinem unmittelbare Abhängigkeit demonstrierenden Verhältnis zur Landbevölkerung dar (Vgl. Anm. 281). Bezeichnend

ist in diesem Zusammenhang, daß die umwohnende Bevölkerung an den in Linderhof abgehaltenen Gottesdiensten teilnahm.

- 143) Die Versuche, einzelne Phasen des Historismus herauszuarbeiten (9, 33, 77, 78 u. Wagner-Rieger, R. "Die Wiener Ringstraße", München 1971) stecken noch in durchaus kontroversen Anfängen, so daß eine genauere Einordnung des Linderhofer Baues in größere Zusammenhänge historistischen Architekturgeschehens wenig ergiebig scheint.
- 144) Sämtliche, in den zeitgenössischen Bezeichnungen "Schloß", "Lustschloß", "Königshaus" und "Landhaus" anklingenden Vorstellungen und Werte können unter dieser von Dollmann verwendeten Bezeichnung subsumiert werden.
- 145) Eine die einzelnen stilistischen Teilbereiche nach formalen Kriterien zusammenfassende Ordnung, wie sie Lehnert (67) versucht, verstellt, trotz wesentlicher Einzelerkenntnisse, durch Ästhetisierung den Blick auf die geistesgeschichtlichen und soziologischen Hintergründe des Geschehens.
- 146) Eine zusammenfassende Arbeit über den Bereich des "Neurokoko" gibt es nicht. Powell (94) gibt nur Schlaglichter des Geschehens, Zweig (129) beschränkt sich auf das Gebiet des Wiener "Zweiten Rokoko". Andere Autoren (37, 67, 78, 88) erwähnen das - als selbstverständlich hingenommene - Phänomen eher beiläufig, ebenso wie die Autoren des 19. Jahrhunderts nur gelegentlich Hinweise geben. Neben dem Terminus "Neu" - oder "Neo"- Rokoko existiert eine Vielfalt von Bezeichnungen, die jeweils eine spezielle Komponente hervorheben: "Blondelscher Stil", "Style Louis Philippe", "Genre" oder "Style Pompadour", "Zweites", ja sogar "Drittes" und "Viertes Rokoko". Die Frage nach dem adäquaten Signum kann erst später entschieden werden, bis dahin wird die Benennung "Neurokoko" verwendet werden.
- 147) Wenn es auch in einer Reihe peripherer Survivals eine erstaunliche Langlebigkeit bewies. Manche Autoren (58, 59, 94) leiten daraus eine gewisse, beide Jahrhunderte umfassende Kontinuität des Stiles ab.
- 148) Selbst in Ländern, in denen das originale Rokoko nicht sehr heimisch war, fand das Neurokoko weite Verbreitung, so in Skandinavien und vor allem in Amerika.
- 149) Vgl. Benjamin, W.: "Louis Philippe oder das Interieur" In: W.B. Schriften 1, Frankfurt 1955, S. 414.
- 150) In der neueren Literatur setzt sich allein P. Meyer aus führlicher, wenn auch unter negativem Vorzeichen, mit dem "Louis-Philippe" auseinander. In: Europäische Kunstgeschichte 2, Zürich o.J. S. 282.

- 151) Meyers Konversationslexikon 15, Leipzig und Wien 1906, S.197
- 152) Immer war es die Stadtwohnung, die einen derart repräsentativen Anstrich erhielt. Die mehr privaten, nur für den Besitzer und seinen engsten Freundeskreis gedachten Landsitze, waren fast durchweg neugotisch gehalten, da dort der Einzelne in Verbindung mit Natur und Landschaft den romantischen Stimmungsgehalt vergangener Zeiten genießen sollte.
- 153) 129, Abb. 21, 26 u.52.
- 154) 129, Abb. 34 u. 67.
- 155) Die Räume wurden im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt und sollen, obwohl in Privatbesitz, nach dem Abschluß der Restaurierung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.
- 156) Vgl. 129, S. 17. Die Ausstattung der Räume erregte weit über Wien hinaus Aufsehen und löste anhaltende Diskussionen aus. Es ist daher anzunehmen, daß Dollmann, in diesem Besitz sich eine Mappe mit Wiener Innendekorationen befand, diese Zimmer, zumindest in Abbildungen, gekannt hat.
- 157) Aus dem "Grenzboten", Zeitschrift für Politik und Literatur, redigiert von I.Kuranda, Leipzig 1845, S.360. Realitätsverändernde Effekte wurden besonders durch riesige, je nach Bedarf versenkbare, glatte Spiegelflächen erreicht.
- 158) "Conspicuous consumption" des 19. Jahrhunderts! Vgl. Hofstätter, P. "Einführung in die Sozialpsychologie" Stuttgart 1967
- 159) So schrieb R. Marggraf 1846: "Die Kunst des Rokoko verriechte fast nur noch die untergeordnete Dienstleistung äußerlicher Schmückung zur Befriedigung eines oberflächlichen und sinnlichen Geschmacks und sie vermochte daher auch nicht eine jener besseren Seiten unseres Nationalcharakters, die unsere geistige Selbstständigkeit bedingen, Tiefe, Gedankenreichtum, Sinnigkeit und keuschen Ernst zu offenbaren oder anzuregen". Zitiert nach 25, S. 31
- 160) Den vielfach zersplitterten deutschen Mittel- und Kleinstaaten fehlte "der Mittelpunkt des Lebens" (Falke), ein bestimmendes Zentrum im Range von Paris oder Wien.
- 161) Am breitesten war die Produktion auf dem Gebiet des Porzellans, da die Manufakturen Berlin, Meissen und Nymphen-

burg gern an die Erzeugnisse ihrer Blütezeiten anknüpfen. An Möbeln ist vor allem "das neue Meublement im Rokostyl" 1840 für Sanssouci zu nennen. Zitiert nach Hübnerlin, L.L.: "Sanssouci, Potsdam und Umgebung", Potsdam 1855, S. 45.
Ob der bei Praz (88, S. 345) abgebildete "Salon in Mannheim" aus deutscher Produktion hervorgegangen ist, läßt sich nicht feststellen.

162) Ausgestattet 1853-55 unter Ch. Sechan.

163) Nach dem bis hierher Gesagten scheint ein Versuch, die Bezeichnung "Neurokoko" durch eine treffendere zu ersetzen sinnvoll.

Der Terminus "Style Louis Philippe" berücksichtigt zwar den schöpferischen Gesichtspunkt, stellt aber eine Eingrenzung auf eine rein nationale Ebene dar, - wie auch die Bezeichnung "Blondelscher Stil" nur für Frankreich geläufig war, - und gibt keinen Hinweis auf historische oder soziologische Zusammenhänge. Außerdem entspricht die zeitliche Eingrenzung nicht den Gegebenheiten. Das "Genre Pompadour" scheint aus gleichen Gründen unbrauchbar, obwohl geschichtlicher Konnex und schöpferische Absicht angedeutet werden. Der Begriff "Zweites Rokoko" verzichtet zwar auf den Nationalitätsaspekt und verweist auf den Rückgriff in die Vergangenheit, ist aber immer noch mit der Vorstellung eines unschöpferischen Kopierens und Nachahmens belastet. Zudem fehlt der gesellschaftsbezogene Hinweis. Ähnliches gilt für das "Neurokoko".
Da trotz der Adaption barocker und spätgotischer, sowie klassizistischer Elemente "Rokoko" als Leitfossil des Phänomens betrachtet werden, konnte und mußte, ist es notwendig, diesen Begriff beizubehalten. In der Bezeichnung "Salonrokoko" scheinen mir sämtliche Aspekte berücksichtigt. Eine zeitliche Differenzierung innerhalb des 19. Jahrhunderts, wie sie mit dem "Dritten Rokoko" versucht wurde, läßt sich durch kennzeichnende Adjektive geben. Z.B. wäre eine Ordnung in "Salonrokoko der Restauration", "Salonrokoko der Gründerzeit" und "Salonrokoko im Funktionalismus" denkbar.

164) Ausführliche Analyse der Innenausstattung in 115.

165) Zur Problematik der Weltausstellungen vgl. 46.

166) Durch die Kaiserin Eugénie angeregt, verlagerte sich das Interesse zum bisher noch nicht wiederaufgenommenen Louis XVI hin.

167) Besonders in England und im deutschsprachigen Raum entstand rasch eine große Anzahl von Kunstgewerbeschulen,

Museen und Vereinen, die eine breite praktische Vermittlung des theoretischen Gedankengutes ermöglichten.

- 168) Die wichtigsten Schriften sind: G.S. "Wissenschaft, Industrie und Kunst, Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls" Braunschweig 1852 und G.S. "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten" Frankfurt, 1860.
- 169) Aus Falke, J.v.: "Ästhetik des Kunstgewerbes", Stuttgart 1883.
- 170) Ludwig II. traf zweimal mit Semper zusammen und besaß das Werk Sempers über den "Stil" s.o.
- 171) Vgl. II, S.359: "Die ersten Regierungsjahre Ludwigs II. fielen in eine Zeit, in welcher die französische Geschichtsliteratur anfang, das 17. u. 18. Jahrhundert objektiver zu betrachten". Unbekannte Memoiren, Briefsammlungen etc. wurden ans Licht gebracht, woraus "Meister der Erzählkunst Zeit- und Lebensbilder schrieben, die das lesende Publikum immer mehr und selbst spannenden Romanen vorzog."
- 172) Aus: Engels, E.: "Münchens Niedergang als Kunststadt", München 1905, S. 41. Selbstverständlich gab es nach wie vor Gegner von Barock- und Rokokorezeption.
- 173) Aus: Reiser, J.: "Zum Begriff Kitsch" Phil. Diss. Göttingen 1955
- 174) Getreu den Tendenzen des Salonrokoko.
- 175) "Sicher hat die Schule von Modelleuren, Schnitzern, Vergoldern, Kunstschmiedern und vielen anderen Kunsthandwerkern, die sich jahrzehntelang an den bayerischen Königsschlössern bilden konnten, in diesem Land das meiste zum Wiederaufleben des Rokoko beigetragen." Aus: "Chronik der Kunstausstellung 1888" München 1883, S.5.
"Daneben regte es sich aber auch kräftig in Privatkreisen". (25, S.10)
- 176) Vgl. "Kunstausstellung" op. cit. Abb. S. 201 u. 202
- 177) Letzte und notwendige Konsequenz des Salonrokoko ist die Ausstattung des Arbeitertheaters in Berndorf, dessen Bauherr Arthur Krupp von der Berndorfer Metallwarenfabrik AG war. Auch dem vierten Stand kann so die Illusion seiner gesellschaftlichen Integration und Gleichberechtigung vorgespiegelt werden. Vgl. Hoffmann, H.C.: "Die Theaterbauten von Fellner und Hellmer" München 1966, S. 90, Abb.31.

Die inselhafte Isolierung von Rokokointerieurs wird in der Ausstattung der Gesellschaftsräume von Ozeandampfern ganz deutlich. Erstes Beispiel ist hierfür die Einrichtung des Dampfers "Bavaria" durch Seitz, Gedon und Radspeeler.

- 178) In G. V. sind die Reisen des Königs verzeichnet.
- 179) In modernen, zum Gebrauch für Künstler angefertigten Vorlagewerken fanden Arbeiten des 18. Jahrhunderts erst seit etwa 1880 breitere Aufnahme.
- 180) Außer Semper wurden nur in München ansässige Künstler herangezogen.
- 181) Maler, Kunstgewerbemeister und Kostümier. Geb. 31.12.1817 in München, gest. 1883 ebda. Ausbildung an der Münchner Akademie bei Prof. Schlotthauer. 1848-51 artistische Leitung der "Leuchtkugeln". 1855 Ernennung zum Kostümier. 1862 Fresken an der Fassade und dem Turm des alten Münchner Rathauses. 1858 historischer Festzug zum Jubiläum der Stadt München. 1858 Professor. 1869 Hoftheaterdirektor. Kostümierung fast aller Tondichtungen Wagners. Zahlreiche Zeichnungen in der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins. Erstaunliche Stilgewandtheit des Künstlers, "der sich ebenso leicht und gewandt im feierlichen Charakter des Rundbogenstils wie in zierlicher spitzbogiger Ornamentik, im heiteren Spiel des graciösen Cinquecento, wie im ausgelassenen Mutwillen der Renaissance und der späteren Perückenzeit bewegte. Tracht der Georgiritter stammt von ihm. Restauration einiger Prachtsäle der Residenz." Aus: Allg. Deutsche Biogr. 33, S.657, verfaßt von H. Holland.
- 182) Ganz in Übereinstimmung mit der Tatsache, daß "die gegenwärtige Kunst- und Kunstgewerbebewegung von den Architekten beherrscht wird." Aus: Blätter für Kunstgewerbe 1876, S. 43.
- 183) Christian Jank. Landschafts-, Architektur- und Dekorationsmaler. Geb. 15.7.1833 in München, gest. 25.11.188 ebda. Schüler E. Kirchners. Studienreisen nach Österreich, Italien, Frankreich und Spanien. 1857 als Dekorationsmaler beim Rubensfest der Münchner Künstler. Da die scenische Dekorationsmalerei das wahrhaft freie Feld für die Phantasie des Architekten sei, blieb er dabei, zunächst am Gärtnertheater, seit 1868 als Hoftheatermaler an der kgl. Hofbühne, wo er auf dem Gebiet der Bühnenmalerei bahnbrechend wirkte. 1868 Reise zur Wartburg. Zahlreiche Blätter in der Münchner Maillinger Sammlung.

184) Henczur, Julius. Portrait- und Historienmaler. Geb. 29.1. Geb. 28.1.1844 in Nyiregvehaza, gest. 1920 in Budapest. Seit 1861 Schüler der Akademie, 1869 Eintritt in das Atelier Pilotys, dessen glänzendes Kolorit und breite male- rische Behandlung er sich mit Geschick aneignete. Seit 1883 Lehrer an der Kunstakademie in Budapest. Gesuchte- ster Portraitmaler der ungarischen Aristokratie. Für Lin- derhof im Spiegelsaal die Surporte : "Parforcejagd unter Ludwig XV."

Fries, Bernhard, Landschafts- und Historienmaler. Geb. 16.5.1820 in Heidelberg, gest. 21.5.1879 in München. 1835-1837 Besuch der Münchner Akademie. Bis 1846 Aufent- halt in Italien. Zyklus 40 italienischer Landschaften mit Blick auf die Arbeiten Rottmanns. In Linderhof im Gelben Kabinett: "Aufbruch nach Cythera", im Audienzzimmer: "Frühling" und "Sommer", im lila Kabi- nett: "Gartenlaube in Versailles".

Grüfle, Albert. Maler. Geb. 2.5.1809 in Freiburg i. Br., gest. 28.12.1889 in München. Ausbildung bei Schnorr und Cornelius in München, dann bei Winterhalter in Paris. Gründung eines eigenen Ateliers in München. Vor allem Portrait- und Historienbilder. In Linderhof die 16 Portraits der Hufeisenkabinette, wei- tere 20 in den weißen Kabinetten.

Pechmann, Heinrich v. Portrait- und Historienmaler. Geb. 10.3.1826 in Würzburg, gest. 14.8.1905 in Oberstdorf. Schüler von Ph. Foltz. Aufenthalt in Frankreich und Ita- lien. 1869 Konservator der Galerie in Schleißheim, dann der Zentral-Gemälde-Galerie München, später Direktor der Neuen Pinakothek. In Linderhof die Wandgemälde der Gobelinzimmer, im Audi- enzzimmer "Herbst" und "Winter".

Watter, Joseph. Maler und Illustrator. Geb. 18.10.1838 in Regensburg, gest. 18.8.1913 in München. Schüler von Ph. Foltz. Malte vor allem Motive aus dem deutschen Sagen- und Märchenschatz, später auch Genreszenen. Mitarbeiter der Fliegenden Blätter. Illustrationen zu Schiller und Lessing. In Linderhof im Arbeitszimmer: "Versailles" (mit Jank zu- sammen) und "Souper Ludwigs XV. in Versailles".

185) Barth, Franz Xaver. Historienmaler. Geb. 12.2.1821 in Velden (Niederbayern), gest. 9.2.1894 in München. Schüler von Schnorr, dem er bei der Ausmalung der Nibelungensäle assistierte. Arbeit nach Kaulbachs Entwürfen für die

Zimmermann, Reinhard Sebastian. Genremaler. Geb. 9.1.1815 in Hagenau, gest. 16.11.1893 in München. Ausbildung in München, Paris und London. 1847 selbständiges Atelier in München. Vor allem Darstellungen von "Dorfgeschichten". Einige Interieurs der Rokokozeit. In Linderhof im Arbeitszimmer "Hochzeit in der Schlosskapelle zu Versailles".

186) Vgl. Korr. Düff. 11.6.1872 "Seine Majestät haben befohlen, diese Sachen nach dem Modell von Herrn Jank sollen recht bald ausgeführt werden und wenn es Herr Jank nicht bewältigen kann, so sollen lieber noch andere Maler zur Ausführung genommen werden".

187) Am häufigsten wurden von "gestandenen Malern" (Korr. Düff. 15.1.1872) Bilder nach Boucher und Watteau gewünscht.

188) Wandfeste Malerei soll "bloß als Dekoration" zur Gewinnung eines "malerisch dekorativen Eindrucks" dienen, (20, S. 250)

189) Vgl. Kat. Nr. 5.11.4.2. Weitere Beispiele 5.11.3.7.- 5.11.3.9.

190) Perron, Philipp, Bildhauer und Ornamentschnitzer. Geb. 2.8.1840 in Frankenthal, gest. 16.7.1907 in Rottach. Schüler von Max v. Widmann. Er unterhielt in München ein großes Atelier, in dem er bis zu hundert Bildhauern beschäftigte. An wichtigen Werken, außer den dekorativen, in verschiedenen Stilen und Materialien gefertigten Arbeiten zur Ausstattung der Königsschlösser: Denkmal Ludwigs I. in Edenkoben, Kriegerdenkmal in Frankenthal, Ausstattung der Kirche in München Giesing. Kleinplastik in Linderhof: Elfenbeinlüster, "Apoll im Bade der Thetis", die "Sonnenrose" und mehrere Marmorvasen.

Bechler, Theobald. Bildhauer. Geb. 16.2.1834 in Ehingen a.D., gest. 1910 in München. Seit 1853 Schüler der Münchner Akademie, seit 1858 Ausbildung an der Kunstschule in Stuttgart, dann nach Paris, von wo er 1870 zurückkehrte.

191) Walker, Franz. Bildhauer und Maler. Geb. 16.8.1832 in München, gest. 17.10.1902 ebda. Schüler von Widmann. Zusammenarbeit mit Dollmann beim plastischen Schmuck des Assyrischen Saales der Glyptothek und dem Giebelschmuck des Telegraphengebäudes in München. Garten- und Bauplastik für Linderhof. Puttenfries im Speisezimmer. An kleinen Marmorfiguren "Raub der Proserpina" und "Entführung der Helena".

Neue Pinakothek, Gehilfe Schwind's bei der Ausmalung des Wiener Opernhauses. Eigene Arbeiten vor allem als Kartons für die Glasmalereien an Zettler und Meyer. In Linderhof im rosa Kabinett "Bekrönung Amors".

Hauschild, Wilhelm. Historienmaler. Geb. 16.11.1827 in Schlegel, gest. 14.5.1887 in München. Schüler von Holzmaier und Foltz. Bilder für die historische Galerie des Nationalmuseums. Ausmalung der Stourdzkapelle in Baden-Baden. Miniaturmäßig durchgebildete Aquarelle als Vorlagen für die Linderhofer Textilstickereien.

In Linderhof: Deckengemälde des westlichen Gobelinzimmers und des Spiegelsaales.

Heckel, August. Historien- und Genremaler. Geb. 26.9.1824 in Landshut, gest. 26.10.1883 in München. Seit 1844 an der Münchner Akademie. Schüler von Schorn und Foltz. Vor allem für Ludwig II. tätig. In Linderhof im Speisezimmer "Entthronung der Athalia", "Venus und Bacchus" und "Venus mit Amor".

Heigel, Franz Napoleon. Miniatur- und Aquarellmaler. Geb. 15.5.1813 in Paris, gest. 22.6.1888 in München. Seit 1828 Schüler der Münchner Akademie, dann bei Jean Guerin in Paris. Seit 1835 Porträtmaler "der höchsten Kreise" in München. 1869 Hofmaler. Häufig für Ludwig II. in Paris.

In Linderhof : Surporten des Schlafzimmers von 1872.

Knab, Ferdinand. Architektur- und Landschaftsmaler. Geb. 12.6.34 in Würzburg, gest. 3.11.1902 in München. Architekturstudium unter Heideloff. Seit 1855 in München, wo er Schüler von Ramberg, Kirchner und Piloty wurde. 1868 Italienreise. Dann Hofmaler. Sein Ruhm gründete sich vor allem auf römisch-romantische Architekturstücke. "Knabs Bilder durchzieht es wie stille Wehmut um versunkene Größe und verklungene schöne Tage eines originell bewegten Lebens voll von Poesie und Romantik. Sie sind eine künstlerisch ausgesprochene Opposition gegen die unpoetische Gegenwart..." Münchner Propyläen, 1869, S.490. In Linderhof im Arbeitszimmer "Empfang der türkischen Gesandtschaft" (Architektonischer Teil).

Thiersch, Ludwig. Maler. Geb. 12.4.1825 in München, gest. 10.5.1909 ebda.

Zunächst Schüler von Schwanthaler, dann von Heß, Schnorr und Schorn. Aufenthalte in Rom, Athen und Petersburg. Nach seiner Rückkehr Bilder für die Stiftskirche in Kempten. T. male vor allem biblische Szenen. In Linderhof im Speisezimmer "Esther vor Ahasver".

- 192) Kölbl, Peter. Kunstschlosser. Geb. 1817 in München, gest. 1880 ebda. Mit zahlreichen Aufträgen für Ludwig II. beschäftigt. Erhielt 1874 für seine Verdienste um die Hebung des Kunstgewerbes die Ludwigsmedaille für Industrie.
- 193) Pössenbacher, Anton. Kgl. Hofmöbelfabrikant. Geb. 1842 in München. Schüler von H. Dyck und J. Knabl. Leiter der Pössenbacher-Werkstätten in München. Besonders hervorragende Arbeiten sind in Linderhof die Rokokomöbel des Spielzimmers.
- 194) Halbreiter, Adolf. Bildhauer und Ciseleur. Geb. 13.5.1839 in Rosenheim, gest. 28.6.1898 in München. Ausbildung bei U. Halbreiter, A. Dyck und an der Münchner Akademie. Anfang der siebziger Jahre Gründung einer eigenen Werkstatt. 1878 Ruf nach Dresden. Ludwig II. ernannte ihn darauf hin zum kgl. Professor, sodaß der Künstler weiterhin in München blieb und dort eine reiche Tätigkeit entfaltete. Für Linderhof fertigte er nach französischen Vorbildern je eine Reiterstatuette Ludwigs XIV. und XV.
- Heß, Anton. Bildhauer. Geb. 20.8.1839 in München, gest. 11.4.1909 ebda. Sohn des Malers Heinrich Heß. Schüler von Zumbusch. Studienreisen nach Italien. Seit 1875 Professor an der Kunstgewerbeschule, seit 1900 an der Technischen Hochschule München. Arbeiten am Münchner Rathaus und zahlreiche Portraits. In Linderhof Marmorstatue Ludwigs XV. und Reiterstatue Ludwigs XIV. im Vestibül.
- Kaindl, Anton. Bildhauer. Geb. März 1849 in München, gest. um 1924 ebda. Arbeitete vor allem neubarocke Plastiken, so an den sog. "Knorrhäusern" in München. In Linderhof "Apoll von Belvedere" und "Diana von Versailles".
- 195) Harrach, Ferdinand. Gold- und Silberschmied. Geb. 5.5.1821 in München, gest. 27.12.1898 ebda. Lernte in München und Wien und war im Atelier Schwanthalers tätig. 1851 eigene Werkstatt in München. War wie auch sein Sohn Rudolf vorwiegend mit kirchlichen Aufträgen und Arbeiten für die Königsschlösser beschäftigt.
- 196) Das Aquarell Knabs "aus dem Interieur des Linderhofer Neubaues" (HB 1871) zeigte wohl die ursprüngliche Gestalt des Raumes, ist aber heute nicht mehr nachweisbar.
- 197) Der Konsoltisch, die Türflügel und die Behandlung des Gesimses sind bei Meissonier vorgegeben.

198) Aus HR 1871 geht hervor, daß die Wandschnitzereien verguldet und die Wandflächen mit weißem Atlas bespannt waren. Vorhänge und Möbelbezüge waren aus dem gleichen Stoff, sogar die künstlichen Blumen waren aus weißem Satin. Die Marmorplatten der Konsoltische waren ebenfalls weiß.

199) Quaglio II., Angelo. Theater- und Dekorationsmaler.
Geb. 15.12.1829 in München, gest. 5.1.1890 ebda.
Mitglied einer aus Oberitalien stammenden, seit dem 18. Jahrhundert in München ansässigen Künstlerfamilie. Quaglio war vor allem mit architektonischen Entwürfen für die Separatvorstellungen Ludwigs II. tätig.

200) Zu Bühnenbildern Quaglios vgl. Wolff, J.G.: "König Ludwig II. und seine Welt", München 1922, Abb. S. 164 und 165. "Raumbilder" erfordern festgelegte Betrachterstandpunkte, von denen aus sich eine geschlossene, im Grunde von der Architektur ablösbare Wirkung ergibt. Die Intimität rundum ablaufender Dekorationshorizonte läßt derartige Möglichkeiten für Linderhof nicht zu.

201) Die gestickten Wandbespannungen orientieren sich an den Schlafzimmern der Amalienburg, die Ausschmückung des Plafonds an dem Schlafzimmer der "Reichen Zimmer".

202) Der Surporterahmen ist nach der "porte de la chambre à coucher de la Reine" in Versailles (S. 50), die Hohlkehle und einige der Figurengruppen sind ebenso wie die geschnitzten Panneaux und der Spiegel über dem Kamin nach dem Schlafgemach der Prinzessin Rohan im Hotel Soubise (S. 67) gestaltet. Abb. 15 u. 16

203) Daß tatsächlich "Scheinarchitektur" beabsichtigt war, zeigt eine Bemerkung des Königs: "Trotzdem die Bögen für das Arbeitszimmer im Linderhof nicht gelungen sind, so sollen Sie es von Stuck, Holz oder Metall machen lassen, die..... Malerei wird kaum genügen, um die Täuschung vollständig zu machen." (Korr. Düff. 11.12.1871).

204) S. 59. Rouyer gibt einen "vue perspective" dieses Raumes, die mit graphischen linearen Mitteln eine sachliche Bestandsaufnahme der Dekorationselemente darstellt, wobei auf eine räumlich plastische Wiedergabe verzichtet wird. Die bereits in der Vorlage vollzogene Veränderung des Charakteres erleichtert eine formale Rezeption. Abb. 19 u. 20

205) Die bildlichen Darstellungen der Hohlkehlen werden durch Vergoldung, bzw. Versilberung der Ornamentik integriert.

206) "Es ist der feste Wille Seiner Majestät, daß in den Kabinetten je vier Pastellbilder aufgehangen werden. Sind die

Rahmen" - der bereits ohne festen Verwendungszweck ausgeführten Bilder - "zu groß, so müssen neue geschnitzt werden." (Korr. Duff. 12.8.1872).

- 207) Dieser Eindruck war auf Anweisung des Königs durch Anbringung zahlreicher, für "Nippes" bestimmter Konsolen, durch Verspiegelung der Lisenen und zweier Panneaux besonders für die beiden nördlichen Räume hervorgerufen worden.
- 208) Vorarbeit zur Wandabwicklung Dollmanns ist eine perspektivische Ansicht des Münchner Kabinettes (5.8.2.4.), die in ihrer Reduktion des ornamental Details einer freien Rezeption des Vorbildes vorarbeitet. (Trotz der intensiven Beschäftigung des Königs mit dem Würzburger Spiegelkabinett spielt dieser Raum keine, wie auch immer geartete, Vorbildliche Rolle; wahrscheinlich weil Dollmann das Zimmer als eine "große Ausartung des Barock-Styles" abqualifizierte. Vgl. 38).
- 209) Heute noch in München lebende Nachfahren des Künstlers haben Auskünfte über den Theatermaler Joseph de la Paix in Aussicht gestellt.
- 210) So wird zwar die Nische des Münchner Kabinettes übernommen, die begleitenden Spiegel ermöglichen aber nicht wie dort eine Steigerung des zentralen Motivs, da in Linderhof die Spiegelflächen bis zum Ansatz der Hohlkehle hochgezogen sind.
- 211) Die enge Verbindung des Ansbacher mit dem Münchner Kabinett (vgl. 60, S. 23) legte einen Rückgriff auf dieses Vorbild, mit dem Dollmann sehr vertraut war, nahe.
- 212) Die Verbindung zur Geschichte sollte hier nicht ornamental sondern gegenständlich in Bildern hergestellt werden.
- 213) Aus: Aldrian Trude: "Bemalte Wandbespannungen des 18. Jahrhunderts", Graz 1952, S. 22
Das Bildmäßige wird noch durch die festen Goldrahmen hervorgehoben.
- 214) Kostengründe waren keineswegs entscheidend, wie es der Fall der Lapislazulikamine im Spiegelzimmer beweist. Diese waren zunächst mit vieler Mühe in Stuckmarmor hergestellt worden und wurden dann durch das "echte" Material ersetzt.
- 215) Wie es etwa bei der Ausgestaltung der nördlich von Wien gelegenen Burg Kreuzenstein, beg. 1872, mit Absicht geschah.

- 216) Eine Bemerkung Düfflipps, die sich zwar auf die Planung Neuschwansteins bezieht, illustriert diesen Sachverhalt: "Da wir nun gegenwärtig 1871 schreiben, so sind wir über jene Zeitperiode, welche den romanischen Stil entstehen ließ, um Jahrhunderte hinausgerückt, und es kann doch wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß die inzwischen gemachten Errungenschaften im Gebiet der Kunst und Wissenschaften uns auch bei dem unternommenen Bau zugehen kommen müssen ebensowenig möchte ich zugeben, daß wir uns ganz in die alte Zeit zurückversetzen und auf Erfahrungen verzichten sollen, welche sicherlich schon damals verwertet worden wären, wenn sie bestanden hätten." Zitiert nach 59, S.27).
- 217) Bei den exotischen, d.h. "orientalischen" Gegenständen stellt sich die Situation etwas anders dar. Unter ihnen findet sich eine verhältnismäßig große Anzahl alter Stücke, da sich hier der Reiz räumlicher Entfernung mit dem märchenhaften Geheimnis uralte längstverganger Zeiten verbinden konnte. Für eine derartige Mystifikation war das Mitteleuropa des 17. und 18. Jahrhunderts zeitlich und räumlich zu nah und zu sehr mit dem eigenen Leben verknüpft.
- 218) Die tätige Unrast des Königs beschäftigte sich besonders detailliert mit diesen Gegenständen. Die Korrespondenz Düfflipp enthält eine Fülle von Einzelkorrekturen, denen gegenüber die Angaben für größere Zusammenhänge in verschwindender Minderzahl sind. Einrichtung und Malerei beanspruchten das Hauptinteresse des Königs.
- 219) Da nach dem Tode des Königs sechzig Kisten mit Kunstgewerbegegenständen aus Linderhof verkauft wurden, da die Spitzenvorhänge und z.T. auch die Portieren entfernt wurden und die Teppiche durch schonende Läufer verdeckt sind, gibt der heutige Zustand der Ausstattung nur eine ungefähre Vorstellung von der ursprünglichen Wirkung.
- 220) Der Mechanismus des versenkbaren "Tischlein-deck-dich", der es dem König erlaubte, allein und ungestört zu speisen, erforderte eine derartige Aufstellung.
- 221) Die Art der Sitzmöbel folgte zeremoniellen Vorschriften. So waren Armsessel allein für den König bestimmt, so daß in jedem Raum nur ein "Fauteuil" aufgestellt werden durfte.
- 222) Fast alle modernen Fotografien zeigen eine lose Gruppierung von Möbeln im Raum und geben damit noch eine weitere Verfälschung des ursprünglichen Eindrucks.

- 223) Möbel wie Waschtisch, Nachtkästchen und Buffet verstecken ihre Funktion hinter reichem ornamentalem Dekor. Die "Entfunktionalisierung" geht sogar soweit, daß ein Möbel zum Denkmalssockel werden kann. (Vgl. Kat. Nr. 5.8.5.10.)
- 224) Wie wichtig dies für den Gesamteindruck eines Raumes ist, zeigt auch im Speisezimmer, das heute ohne Vorhänge und Portieren ist und daher nur noch sehr wenig von der ursprünglichen Gesamtstimmung vermittelt.
- 225) Die Bemerkung des Königs, daß das Schlafzimmer "mehr Luft und Licht" erhalten müsse, zeigt, daß, obwohl Ludwig II. die Nacht immer mehr zum Tage machte, die Räume zunächst nicht vorwiegend auf künstliche Beleuchtung abgestimmt waren.
- 226) Verkleinerungen von Großplastiken wurden schon in früheren Jahrhunderten angefertigt, behielten aber ihren ursprünglichen monumentalen und selbständigen Charakter.
- 227) Dies ist die Grundtendenz fast der gesamten zeigenössischen Plastik.
- 228) Glanz ist definiert als "eine Lichtreflexion an Gegenständen mit glatten Oberflächen, die deren Farbe an Helligkeit übertrifft und als Licht aufgefaßt wird, das nicht eigentlich zur Farbe des Dinges gehört."
- 229) Bemerkung Dollmanns. Aus GHA K 56 L 4 Nr. 81.
- 230) Im gelben Kabinett wurde, in Anlehnung an die Amalienburg, die ornamentale Wanddekoration nicht vergoldet sondern versilbert, wodurch dieser Raum ein weiches, im Grunde noch unwirklicheres Licht erhält.
- 231) Deutlich zeigt sich hier die Verwandtschaft zu der Gestaltung des Makartateliers in Wien. (vgl. 176, S. 206). Der König war auf diesen Raum erst 1875 durch einen Artikel in der Allgemeinen Zeitung aufmerksam geworden und bestellte daraufhin eine Fotografie dieses Interieurs. Makartsche Gestaltungsprinzipien waren bereits über die mit ihm befreundeten Münchner Künstler in die Linderhofer Ausstattung eingeflossen.
- 232) Zur Illustration der Genauigkeit, mit der vorgegangen wurde, sei hier als eines von vielen Beispielen auf eine Bemerkung aus der Korrespondenz Dülflipp vom 12.12.1874 hingewiesen. Zitiert Kat. Nr. 5.8.5.8.

- 233) In den auf der Ausstellung von 1888 gezeigten Rokoko-interieurs Pössnbachers prägt sich dann die latente Affinität zum Jugendstil ganz deutlich aus.
- 234) Diese Verbindung tritt besonders deutlich in der Möbgestaltung hervor. Besonders signifikantes Beispiel ist ein kleiner Sekretär in Heidelberger Privatbesitz, der neben voll ausgeprägten Jugendstilformen deutliche Rokomotiv aufweist.
- 235) Die Abbildung 8 bei Kreisel (59) zeigt, obwohl sie unter verfälschenden Beleuchtungsbedingungen aufgenommen wurde, diesen Eindruck ganz deutlich.
- 236) Derartige "Oberlichter" wurden erst im 19. Jahrhundert möglich. Durch sie konnten Elemente technischer Eisen-Glas-Konstruktionen, die durchaus als vollberechtigte Möglichkeit der Architektur angesehen wurden, in historisierende Wohnbauten integriert werden.
- 237) Für das Empfinden der Zeit konnte die Lichtmaterie des Glasdaches ein Deckengemälde durchaus vollwertig ersetzen.
- 238) So heißt es beispielsweise am 29.1.1874: "Herr Hofrath soll mit Dollmann zusammen ein passendes Bild heraussuchen. Als Anhaltspunkt sollen die Kupferstiche, welche Bilder aus der Mythologie vorstellen und reichlich im Kupferkabinett vorhanden sind, dienen."
- 239) Ludwig II. konnte seinen Namen auf die Bourbonen zurückführen, da sein Großvater und Taufpate Ludwig I. 1776 noch von König Ludwig XVI. von Frankreich aus der Taufe gehoben worden war.
- 240) In den Surporten sind "Frühling" und "Sommer", in zwei Kartuschen der Fensterseite "Herbst" und "Winter" dargestellt.
- 241) Dreimal wurde das bayerische Wappen dargestellt und hinter dem Thronbaldachin erscheint die "Bavaria". Die Historienbilder zeigen "Spaziergang in Versailles", "Souper Ludwigs XV. in Versailles", "Empfang der türkischen Gesandtschaft" und "Hochzeit in der Schloßkapelle zu Versailles".
- 242) In den Schnitzereien der Wanddekoration: "Gärtnerei", "Jagd", "Fischerei" und "Landwirtschaft". In der Hohlkehle durch Putti Versinnbildlichungen des Landlebens. In den Plafond wurde "Venus und Bacchus" und "Venus mit Amor" eingefügt.

- 243) Im westlichen Gobelinzimmer : "Ackerbau" und "Viehzucht"; in den Surporten "Musik", "Malerei" und "Geschichte". Im östlichen Gobelinzimmer: "Krieg" und "Frieden"; in den Surporten "Plastik", "Architektur" und "Astronomie".
- 244) Im östlichen Zimmer: "Diana und Endymion", "Boreas raubt Orytheia", "Triumphzug des Bacchus" und "Europa auf dem Stier".
Im westlichen Zimmer: "Blaue Traube", "Dudelsack-Pfeifer", "Amors Opfergabe" und "Dolce farniente".
- 245) Ein Beispiel von vielen für die Angaben des Königs vom 27.1.1872: "Ganz meiner Angabe entgegen ist auf dem Bilde von Zimmermann ein viel zu kleiner Teil des Schlafzimmers zu sehen, das Kostüm des Königs ist auch nicht das Richtige, zur Jugendzeit Ludwigs XIV. waren die Kostüme ähnlich wie dieses, aber nicht in der von mir gemeinten Epoche. Hinter dem Armsessel des Königs müßten die Prinzen von Geblüt, sowie andere Herren stehen."
- 246) Aus: Richard Wagner "Das Kunstwerk der Zukunft". Zitiert nach: Büchen, E. : "Richard Wagner. Die Hauptschriften". 1956
- 247) Diese Ambivalenz wird auch aus einigen Bemerkungen des Königs deutlich: "Schwoiser soll malen" "Wie Chateaubriand im Oeuil de boeuf wartet". Von der Architektur muß möglichst viel zu sehen sein." (Korr.Düff. 12.12.1872)
- 248) Am 21.1.1876 gab Ludwig folgenden Auftrag: "Seine Majestät beabsichtigen sich zwei Pfauen aus Porzellan in Lebensgröße herstellen zu lassen, die im Spiegelzimmer des Linderhofes vor je ein Fenster anstatt der japanischen Vasen aufgestellt werden sollen.... derselbe darf kein Rad schlagen und soll von einem gestandenen Künstler gemacht werden. Seine Majestät denken sich diesen Pfauen auf einer Stellage von vergoldeter Bronze stehend, die aus Blumen gebildet wird." Zur Ausführung vgl. 58, Nr. 523/24.
- 249) Die Vase, ein Geschenk Napoleons III. (Korr. Düff. 5.3.1876) und damit in ihrer ikonographischen Ausschmückung von Ludwig II. unbeeinflusst, stand zunächst im Garten, wurde dann aber aufgrund der klimatischen Bedingungen an ihren heutigen Standort versetzt, so daß ihr raumgestaltende und nicht ikonographische Bedeutung zukommt.
- 250) Wegen der gleichmäßigen Kontinuität der Dekoration hatte sich Dollmann gegen die vom König gewünschten "Halbsäulen, die die Wand am Anfang der Balustrade in zwei Hälften teilen sollte" (Korr. Düff. 4.1.1872) heftig gewehrt und seinen Willen auch tatsächlich durchgesetzt.

55

- 251) GHAB 66 "Allerhöchste Befehle die Einrichtungsgegenstände des Schlafzimmers Linderhof betreffend. Das Bett muß, da das Zimmer größer wird, andere Maße bekommen; die Größe wie in dem Reichen Schlafzimmer mit schweren Stickereien. Das Bett muß blau werden, die Straußfedern weiß. Auf der Rückwand des Bettes das Wappen wie jetzt, nur größer, auch die Lilien und Rosen müssen werden wie jetzt. Der Plafond des Betthimmels, ebenfalls die Taube mit dem Oehlfläschchen, Strahlen, Sterne und Wolken. Die Stufe des Bettes wie in Chiemsee ebenfalls blauer Samt mit goldenen Sternen, die Ecken nicht abgerundet. Die Decke des Bettes müsse an den Seiten und vorne herabhängen. Auf der neuen Balustrade sollen Genien angebracht werden, teils Lilien (Bronce) die zur Beleuchtung dienen, tragend, teils sollen diese Genien gewundene Leuchter von denen Christalle herabhängen, tragen. Die Leuchter mit den Christallen der Balustrade in der Residenz seien plump ausgeführt. S.M. wollen aber, daß die für die Balustrade in Linderhof anders werden. Die Leuchter auf der Balustrade dürfen nicht zu klein werden. Eine Stockuhr mit dem heil. Georg, wie in dem Reichen Schlafzimmer. Als Gegenstück zu der Uhr mit dem hl. Georg gehört ein anderer größerer Gegenstand. Es soll eine Gruppe von weißem Marmor sein. Apollo in dem Sonnenwagen darstellend die Figuren ähnlich wie auf der Uhr im Antichambre in Herrenwürth aber nicht ganz so. Die Consoltische mit Spiegelrahmen müssen von Porzellan werden, die Spiegel breiter und größer, die Rahmen auch sehr breit, so auch die Consoltische größer. 2 Commoden für das Schlafzimmer müssen größer und höher werden, und nicht neben der Balustrade, sondern zwischen den Fenstern und Cheminées kommen. Zur Statuette L. KV. auf dem Kamin gehört ein Pendant! L. XIV auf den anderen Kamin. S.M. schicken die Photographie. Größe wie die andere, Sockel ebenso. Ein Fauteuil, 6-8 Tabourets, größer als die bisherigen. Der Fauteuil soll so groß sein wie der im Arbeitszimmer, die Form ebenso. Die Candelaber und Räucherschalen größer. Ein Nachtlichtständer mit blauer Kugel. Ein großer Christalluster. Im bisherigen Schlafzimmer waren 2 Bronceleuchter mit Genien, 4 ebensolche sollen neu angefertigt werden. Der Betstuhl mit dem hl. Georg. Ein neuer Teppich soll beschafft werden.
- 27.3.86 J. Hofmann

- 252) Die Embleme bayerischer Herrschaft sind vergleichsweise unauffällig angebracht und treten hinter der dominierenden Ikonographie des Bourbonentums völlig zurück.
- 253) Literatur: Allg. Deutsche Biographie 48, S. 267
 Neue " " " 4, S. 319
 Jäger, H. "Gartenkunst einst und jetzt"
 Berlin 1888, S. 374/75
 Neuberts Deutsches Gartenmagazin 38, S. 145 ff,
 1885
 Lieb, N. "München, Lebens^{bild} einer Stadtkultur"
 München 1952, S. 185, 198
- 254) Jäger, H. op.cit. S. 375
- 255) Seit Lenné hatte aber bereits die allmähliche Rehabilitierung des architektonischen (Renaissance-) Gartens begonnen.
- 256) Aus dieser Schilderung geht hervor, daß die Umgestaltung des Nymphenburger Parks durch Skell nicht als "architektonischer Landschaftsgarten" betrachtet werden muß, da architektonischer Teil und englische Anlage streng voneinander getrennt sind.
- 257) Da die Hecken wesentlich höher gezogen wurden, als dies zu Lebzeiten des Königs der Fall war, wirkt der Raumeindruck heute noch verstärkt.
- 258) Im westlichen Parterre: "Amor mit Delphinen", "Fama" und die vier Figuren der Jahreszeiten.
 Im östlichen Parterre: "Venus mit Adonis", Pfeilschießender Amor" und die vier Figuren der Elemente.
- 259) Wie es durchaus dem Zeitgeschmack entsprach (vgl. Gartenlaube 1886, S. 148), hatte sich der König in den Ästen der Linde einen Hochsitz bauen lassen, um dort zu lesen oder auch gelegentlich eine Mahlzeit einzunehmen.
- 260) Zur Wahl des Sujets für die Statue vgl. Kat. Nr. 7.1.3.2. und 7.1.4.1.
- 261) Es liegt in der Struktur der Linderhofer Anlage, daß einzelne Elemente leicht aus dem Gesamtzusammenhang des Gesamtarrangements gelöst und ihrerseits als Assoziations-träger verwendet werden können; so in der Anlage am Münchner Friedensengel, für den unter Mitarbeit des auch in Linderhof tätigen W. Zimmermanns ein Teil der Monopterosanlage adaptiert wurde. Hierin, sowie auch in der teilweisen Verwendung des Linderhofer Grundrisses in der Münchner Stuckvilla, kommt der Versuch zum Ausdruck, eine faszinierende Traum- und 4auberwelt zu konkretisieren

und der eigenen Realität durch täglichen Umgang zu integrieren.

- 262) Der ursprüngliche Eindruck der Nische ist heute verfälscht, da sie aufgrund des Schlafzimmerumbaues versetzt werden mußte und beim Tod des Königs nur im Rohbau fertig war. Aus Sparsamkeitsgründen wurden dann die Seiten, "die durch das Wasser ohnehin so viel zu leiden haben" (GHA 871) nur mit Epheu bepflanzt, was zusammen mit der Tropfsteindekoration einen beinahe romantisch ruinösen Eindruck hervorruft. Abb. 26
- 263) Die "Aussicht" konnte - und sollte - nur genossen werden, wenn man aus der geschlossenen Welt der Innenräume auf einen der Balkons hinaustrat. In der Aufstellung der Skulpturen des westlichen und östlichen Parterres wird die leichte Schrägsicht von der Villa her durchaus berücksichtigt.
- 264) Bildhauer. Geb. 10.4.1839 in Brühl bei Regensburg, gest. 26.10.1881 in München. Ausbildung als Steinmetz, dann Schüler von Max Widmann, von dessen Klassizismus er sich rasch zu einer malerisch naturalistischen Plastik hin entwickelte. 1868-1873 Aufenthalt in England. Nach seiner Rückkehr schuf er für Ludwig II. eine große Anzahl dekorativer Figuren von ausgesprochen barocker Haltung und naturalistischer Modellierung und Formgebung. Fast alle Metallfiguren der Linderhofer Anlage nach Modellen Wagners, so "Flora mit Putten", "Amor mit Delphinen", "Pfeilschießender Amor", "Najaden"-Brunnen, zwei Löwen und der "Neptun"-Brunnen. Als Beispiel Abb. 27
- 265) Bildhauer. Geb. 21.4.1820 in München, gest. 30.1.1903 ebda. Schwanthalerschüler. Er schuf hauptsächlich kirchliche Werke, sowie im Auftrag Ludwigs II. eine große Anzahl von Gartenskulpturen; so in Linderhof für das Hauptparterre "Venus" und "Diana", "Tag" und "Nacht", für die Seitenparterres die vier "Jahreszeiten", die vier "Elemente", sowie "Venus und Adonis" und für den Monopteros eine zweite "Venus". Als Beispiel Abb. 28
- 266) Eine Terrakottabüste Ludwigs XIV. befindet sich im Treilagenpavillon des westlichen Parterres. In der Laube, die der Stirnseite des östlichen Parterres angeschlossen ist, wurde eine Steinbüste desselben Königs aufgestellt. Im grottenartig ausgestalteten Arkadenmotiv der Monopterosanlage fand eine - maßstäblich sehr kleine - Büste der Marie Antoinette ihren Platz.
- 267) Perron gestaltete sie nach Vorbildern aus dem spanischen Garten, der das lebhafteste Interesse Ludwigs II. fand.

- 268) Die 14 Zinkgußvasen, die auf Postamenten rund um das große Becken aufgestellt worden waren, befinden sich heute leider im Linderhofer Depot und sind durch einfache Holzkübel ersetzt.
- 269) Besonders die Schilderungen des 19. Jahrhunderts heben immer wieder bewundernd hervor, daß der 30 Meter hohe, mächtige Wasserstrahl ohne die Hilfe irgendwelcher Pumpwerke erzeugt wurde-und wird.
- 270) Die Statue befindet sich heute im nördlichen Treppenhaus von Schloß Herrenchiemsee.
- 271) Der starke, das Grundstück umgebende Palisadenzaun wird selbstverständlich nirgends sichtbar und auch die im Süden und Osten gelegenen Eingangstore, die mit je einem Wachhaus verbunden sind, sind unter hohen Baumkronen versteckt und lassen in ihrer Schlichtheit nichts von der Pracht der beschützten Anlage ahnen.
- 272) Da Gotik mit Religiosität und Frömmigkeit gleichgesetzt wurde, erhielt die Kapelle ein Kreuzrippengewölbe mit goldenen Sternen auf blauem Grund. Neugotische Glasfenster zeigen u.a. Ludwig IX. von Frankreich. Teile der alten barocken Ausstattung wurden aber beibehalten.
- 273) Aus: Falke, J. : "Wiener Weltausstellung", Zeitschr. f. Bildende Kunst IX, 1874, S.22.
- 274) Detailentwürfe vgl. 58, Nr. 864-872
- 275) Zu Ausführung und Entwürfen für den Thron vgl. 58, Nr. 834, 862-863
- 276) So die Schlösser Beylerbey und Yeldiz, sowie der Kiosk von Gueuk.
- 277) Detaillierte Schilderung und gründliche Aufarbeitung der Quellen in 91, S. 140-146.
Wie sehr die Grotte dem König am Herzen lag, zeigt sich u.a. darin, daß er den Architekten Gottfried Neureuther aufforderte, das Bauwerk künstlerisch zu begutachten.
Vgl. Deutsche Bauzeitung 38, 1887, S. 225
- 278) Ludwig II. an Wagner, 30.8.1877. Aus: Strobel, O.: "König Ludwig II. und Richard Wagner" Karlsruhe 1936-39, III, S.110
- 279) Detaillierte Schilderung und gründliche Aufarbeitung der Quellen in 91, S.218-220

- 280) Zu den immer wieder vorgenommenen Aktionen Ludwigs II. gehörte, "pour oublier les blessures de la réalité" (vgl. G III, Armengaud, S.3), das Blättern in Alben, Bildwerken und Reproduktionen. Daraus erklärt sich, daß der König die für ihn hergestellten Kunstprodukte immer wieder in Stichen, Fotografien und sonstigen Bildern aufnehmen und vervielfältigen ließ. Er erhielt damit die Möglichkeit, sich die für ihn geschaffene Welt jederzeit synoptisch zu vergegenwärtigen und sich seines eigenen Machtbereiches zu vergewissern.
- 281) Angezogen von Schönheit und Charme Ludwigs II., fasziniert von geheimnisvollem Prunk und prächtiger Spukhaftigkeit, nächtlicher Ausritte, begeistert von der Leutseligkeit des Königs gegenüber den "einfachen Volke", beschäftigte sich die Phantasie der treu monarchisch gesinnten Landbevölkerung unausgesetzt mit ihrem König und machte ihn zu ihrem Helden, der ihre dürftige Existenz verschönte, ihr festgefügtes Weltbild bestätigte. Diese Zuschauerschaft war der "Hofstaat" des sich immer mehr in die Einsamkeit zurückziehenden Monarchen. Für sie und für sich spielte und erfüllte Ludwig II. - jenseits aller tatsächlichen Tagespolitik - seine Rolle als absolutistischer Monarch. Bayerns Landbevölkerung verhalf dem König zur lebendigen Realität seines Herrschertums in Raum und Zeit.
- 282) Zum engeren Bereich von Linderhof gehörte noch der schon auf österreichischem Gebiet geplante Hubertuspavillon (7.4.2.1. - 7.4.2.6.), sowie die Berghütten auf dem Brunnenkopf, dem Hennenkamm und der Klammspitze. Bis auf Schloß Herrenchiemsee und die Zimmer der Trausnitz liegen die übrigen Bauten Ludwigs II. sämtlich im Raum nördlich und südlich von Füssen. In diesem ausgedehnten Landschaftsgarten wurde "die Vielfalt der Welt eingefangen in der Vielfalt der Kunst" (G III, Tieck, S.211) und zu spezifischer Realität verdinglicht.
- 283) Der König unterhielt zu diesem Zweck einen ausgedehnten Fuhrpark. Vgl. 59, Nr. 778-820.
- 284) Am Beispiel der Linderhofer Verhältnisse durchgeführte empirische Untersuchungen versprechen wesentliche Aufschlüsse über "touristischen Kunstkonsum".

II. KATALOG ZUM PLANMATERIAL

a) Inhaltsübersicht

1. MATERIALIEN ZUM OEUVRE DOLLMANNS

.... Ansicht der Stourizakapelle in Baden-Baden

1.2. Die Giesinger Kirche

1.2.1. Grundrisse

1.2.2. Fotografie des Holzmodells ✓

2. PLANUNGEN IM GRASWANGTAL 1868 - 1873

2.1. Situations- und Terrainplan

2.2. An Versailles angelehnte Projekte

2.2.1. Grundrisse

2.2.2. Aufbau

2.3. Byzantinisches Projekt

2.3.1. Grundrisse der Gesamtanlage

2.3.2. Ansicht

2.3.3. Grundrisse der Basilika

3. PLANMATERIAL FÜR DAS LINDERHOFER HAUPTGEBÄUDE

3. Grundrisse

3.1.1. Grundrisse der ersten Bauphase bis 1872

- 3.1.2. Pläne zur Ausgestaltung des Südtraktes
- 3.1.3. Pläne für den Umbau des Schlafzimmers 1884/86

3.2. Aufrisse

- 3.2.1. Aufrisse der ersten Bauphase bis Ende 1872
- 3.2.2. Ummantelung des Nordtraktes mit einer Steinfassade
- 3.2.3. Ausgestaltung der Hauptfassade
- 3.2.4. Details zur Gestaltung der Steinfassade
- 3.2.5. Umbau der Nordfassade 1884/86

3.3. Schnitte

- 3.3.1. Schnitte der ersten Bauphase bis 1872
- 3.3.2. Schnitte der Bauphase ab 1873
- 3.3.3. Schnitte bei der Vergrößerung des Schlafzimmers

4. ANSICHTEN DES BAUES

4.1. Ansichten des "Almhüttenbaues"

4.2. Ansichten der "Villa" und der Gartenanlage

5. MATERIALIEN ZUR INNENAUSSTATTUNG

5.1. Fotografien des Hoffotografen Joseph Albert

- 5.1.1. Speisezimmer
- 5.1.2. Schlafzimmer
- 5.1.3. Arbeitszimmer
- 5.1.4. Haufeisenkabinette
- 5.1.5. Spiegelsaal
- 5.1.6. Östliches Gobelinzimmer
- 5.1.7. Westliches Gobelinzimmer

5.2. Speisezimmer

- 5.2.1. Wandabwicklungen
- 5.2.2. Entwürfe zum Plafond

5.3. Arbeitszimmer

- 5.3.1. Wandabwicklung
- 5.3.2. Perspektivische Ansicht
- 5.3.3. Entwürfe zum Plafond
- 5.3.4. Entwurf zum Parkettfußboden

5.4. Hufeisenkabinette

- 5.4.1. Wandabwicklung
- 5.4.2. Entwürfe zu den Plafonds
- 5.4.3. Details

5.5. Weißer Kabinette

5.6. Entwürfe zum Schlafzimmer

- 5.6.1. Wandabwicklungen
- 5.6.2. Perspektivische Ansichten
- 5.6.3. Entwurf zum Plafond
- 5.6.4. Entwurf zum Fußboden
- 5.6.5. Entwurf zum Bett

5.7. Gobelinzimmer

- 5.7.1. Wandabwicklungen
- 5.7.2. Entwürfe zum Plafond
- 5.7.3. Details und Möbel

5.8. Spiegelsaal

- 5.8.1. Wandabwicklung
- 5.8.2. Perspektivische Ansichten
- 5.8.3. Entwürfe zum Plafond
- 5.8.4. Entwurf zum Fußboden
- 5.8.5. Details und Möbel

5.9. Vestibül I und II

- 5.9.1. Wanddetail
- 5.9.2. Entwurf zu einem Plafond
- 5.9.3. Details

5.10. Treppenhaus

- 5.10.1. Wandabwicklungen

5.10.2. Details

5.11. Schlafzimmer 1884/36

- 5.11.1. Wandabwicklungen
- 5.11.2. Entwürfe zum Plafond
- 5.11.3. Details
- 5.11.4. Entwurf zu einem Teppich

5.12. Bad

6. MATERIALIEN ZUM PROJEKTIERTEN THEATER

6.1. Situationsplan

6.2. Innenansichten

- 6.2.1. Ansicht von Lange
- 6.2.2. Entwürfe A. Seders
- 6.2.3. Entwürfe G. Dollmanns

6.3. Außenansichten und Aufrisse

- 6.3.1. Arbeiten G. Dollmanns
- 6.3.2. Ansicht von F. Knab

6.4. Grundrisse

6.5. Schnitte

6.6. Details

7. MATERIALIEN ZUR GESTALTUNG DES AMBIENTES

7.1. Garten und Park

- 7.1.1. Pläne der Gesamtanlage
- 7.1.2. Details
- 7.1.3. Plastiken
- 7.1.4. Monopteros

7.2. Die Welt des Orients

- 7.2.1. Projekte
- 7.2.2. Maurischer Kiosk
- 7.2.3. Marokkanisches Haus

7.3. Wagnersche Szenerien

- 7.3.1. Venusgrotte
- 7.3.2. Einsiedelei des Gurnemanz
- 7.3.3. Hundinghütte

7.4. Barock- und Rokokoprojekte

- 7.4.1. Kapellenprojekt
- 7.4.2. Hubertuspavillon

b) Verzeichnis der Pläne

Abkürzungen: GHA Geheimes Hausarchiv München
HR Hauptrechnungsbuch der Königlichen
Kabinettskasse (GHA)
HB Hauptbuch der Königlichen Kabinetts-
kasse (GHA)
SV Depot Depot der bayerischen Verwal-
tung der Staatlichen Schlösser,
Gärten und Seen
Korr. Düff. Korrespondenz Dufflipp (SV)
L.II.Mus. Nr. Ludwig II. Museum Inventar

1. MATERIALIEN ZUM OEUVRE DOLLMANNS

1.1. Perspektivische Ansicht der Stourdzakapelle

Leo von Klenze 1863

Feder, aquarelliert auf Zeichenkarton (78 x 65)

Graphische Sammlung München Inv. Nr. 36278
Dort weitere Pläne zu diesem Bau.

Lit.: 40, S. 358; Abb. S. 222 zeigt einen Aufriß
der Eingangsseite.

1.2. Die Giesinger Kirche

1.2.1. Grundrisse

1.2.1.1. Grundriß, auf halber Türhöhe der Seiteneingänge
angelegt

G. Dollmann 1864/65

Feder, rot laviert, Zeichenkarton (65 x 40,5)

Dreischiffige, fünfjochige Pfeileranlage mit wenig ausladendem, polygonal geschlossenem Querschiff und durch ein Vorjoch mit begleitenden, kreuzgewölbten Annexräumen abgesetztem, entsprechend polygonalem Chor. (Chor noch nicht endgültig festgelegt, da radiert wurde) Dem Chorabschluß entspricht die Gestalt des der Fassade vorgelagerten, durch drei Portale zugänglichen Turmes, von dem eine mit Netzgewölben versehene Vorhalle in Breite des Hauptraumes zum Mittelschiff vermittelt und die seitlichen Eingänge vom Hauptraum abschließt. Der ringsum mit Strebepfeilern umgebene Bau befindet sich auf einer die Grundrißgestalt nachvollziehenden Sockelplatte. Der Plan weicht geringfügig von der tatsächlichen Ausführung ab. Grundriß des ausgeführten Baues bei 33, S.31.

Pfarrarchiv München Giesing. Dort befindet sich weiteres, reichhaltiges Material, u.a. eine Bauaufnahme der Ohlmüllerschen Kirche in der Au, die zeigt, daß die Giesinger Kirche in Rivalität zu der benachbarten Kirche entstanden ist.

1.2.1.2. Grundriß, in Höhe der Fenster angelegt.

G. Dollmann 1864/65

Feder, rot laviert, Zeichenkarton (64 x 45,2)

Einzeichnung verschiedenster Gewölbeformen. Die Annexräume des Chorvorjoches sind als zum Querhaus hin offene Loggien gegeben. Anlage eines "äußeren" Rastersystems.

Pfarrarchiv Giesing

1.2.2. Ansicht des heute verschollenen Holzmodells

Modell im Original verm. G. Dollmann 1864/65

Fotografie (30 x 25)

Das Modell gibt die tatsächliche Ausführung wieder. Es ist besonders wichtig für die Rekonstruktion der heute z.T. verlorenen Zierglieder.

Pfarrarchiv Giesing

Lit.: 99, S. 224

2. PLANUNGEN IM GRASWANGTAL

2.1. Situations- und Terrainplan

Baubüro Dollmann 1874

Feder, rot laviert, Zeichenkarton (118 x 69)

Bez.: Situations- und Terrainplan vom Linderhof

Das Hauptgebäude in der seit 1873 projektierten Form mit bereits ausgeführtem, französischen Garten und - in dieser Gestalt nicht ausgeführtem - Bassin. Der alte Linderhof (Ökonomiegebäude) noch an Ort und Stelle, weiter westlich das Königshäuschen, das aber näher am Schloß wiedererrichtet wurde. Der Plan diente zur Verdeutlichung der bei Abbruch des Königshäuschens zu erwartenden Situation. Die Lage seiner Bauten und Projekte war dem König äußerst wichtig. Daher auch eine Reihe von Katasterblättern im L.II.Mus. 1869 bestellte sich Ludwig II. eine Spezialkarte von Bayern (HB 1869).

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1814

2.2. An Versailles angelehnte Projekte

Diese Pläne waren mir im Original nicht zugänglich, so daß Aussagen nur an Hand der über Foto Marburg bezogenen Aufnahmen von Prof. Evers möglich sind.

Deshalb sind die Pläne nicht vollzählig aufgeführt. Die Inventarnummer des Ludwig-II.-Museums kann nicht angegeben werden.

2.2.1. Grundrisse

2.2.1.1. Projekt eines "Wohnhauses", Parterre

G. Dollmann 1868

Bez.: Project I 1868 Linderhof Parterre Pavillon
Raumbez.: 1. Freitreppe 2. Vestibül 3. Corridor
4. Haupttreppe 5. Seitentreppe 6.-9.
Zimmer für Dienerschaft 10.-17. Frem-
denzimmer 18. Freitreppe zur Terrasse
und Garten.

Unten Maßstab von 100 Fuß

Ein querrrechteckiger Baukubus mit zwei, Treppenaufgänge zum Obergeschoß enthaltenden Annexbauten wird durch ein die beiden Eingänge verbindendes Vestibül und einen langen, schmalen, die Treppen verbindenden Gang kreuzförmig geteilt, so daß selbständige Raumkomplexe entstehen. Die eigentliche Hauptfront wird durch einen Säulenportikus, die Gartenseite durch drei vorspringende Risalite gegliedert.

SV Depot

2.2.1.2. Obergeschoß zum vorigen Plan

G. Dollmann 1868

Bez.: I^{er} Etage

Raumbez.: 1. Corridor 2. Haupttreppe 3. Dienstzimmer 4. Arbeitszimmer 5. Schlafzimmer 6. Durchgang zum Closett und zur Heizung 7. Wohn- oder Schreibzimmer 8. Speisezimmer 9. Buffet 10. Seitentreppe 11. Friedenssaal 12. Spiegelgalerie 13. Kriegssaal.

Wohngeschoß des Königs, das in einen nördlichen, an der Fassade mit Säulenstellungen gegliederten Repräsentationsteil und in eine eigentliche Wohnflucht mit zentralem Schlafzimmer organisiert ist.

2.2.1.3. Grundrißorganisation wie 2.2.1.1., Parterre

G. Dollmann 1868

Unten Maßstab

Vergrößerung in der Breite um 20 Fuß, die Tiefenerstreckung bleibt unverändert.

SV Depot

2.2.1.4. Obergeschoß zum vorigen Plan

G. Dollmann 1868

Bez: 1^{ère} Etage

SV Depot

2.2.1.5. Erweiterter Grundriß, Parterre

G. Dollmann 1869

Raumbez: 1. Portal 2. Haupttreppe 3.-10. Zimmer für Dienerschaft 11. Corridor 12. Durchgangs-Halle 13. 14. Zimmer für Dienerschaft 15. Verbindungstreppe 16. Bad 17.-19. Zimmer für Dienerschaft 20. Verbindungstreppe 20.-24. Wohnung des Hausmeisters 25. Eingangsthüre
Unten Maßstab

Die kreuzförmige Organisation des Grundrisses ist beibehalten, die Treppenannexe sind verschwunden. Stattdessen Seitenflügel, die eine kleine Cour d'honneur bilden und links ein repräsentatives Treppenhaus enthalten. An den Eingängen Säulenportici.

SV Depot

2.2.1.6. Obergeschoß zum vorigen Plan

G. Dollmann 1869

Bez.: Linderhof I. Etage Pavillon

Raumbez.: a. Treppenhaus b. Podest c.d. Balkon
1. Salle de Garde 2. Dienstzimmer
3. Arbeitszimmer 4. Schlafzimmer

5. Wohn- Schreibzimmer 6. Speisesaal 7. Büffet
8. Saal 9. Friedenssaal 10. Spiegel-Gallerie
11. Kriegssaal 12. Verbindungsgang 13. Verbindungs-
treppe 14. Abort

Die Fremdenzimmer sind in diesem Projekt weggefallen. Obwohl Unterbringungsmöglichkeiten für Gäste nicht mehr vorgesehen sind, wird doch die Zahl der Repräsentativräume vergrößert.

- 2.2.1.7. 2.2.1.7. und 2.2.1.8. bringen keine wesentlich
2.2.1.8. neuen Gedanken, sondern variieren lediglich die Grundrißorganisation. Sie werden daher nicht gesondert aufgeführt.

SV Depot

2.2.1.9. Erweiterung des Grundrisses, Obergeschoß

G. Dollmann 1869

Bez.: Project VI 1869 Linderhof Première Etage
Pavillon

Raumbez.: a. Escalier b. Salle de Gardes du Roi
c. Cabinet d. Salon de l'oeil de Boeuf
e. Chambre à coucher du Roi f. Cabinet
du Conseil 9. Salle à manger 10. Buffet
11. Salle de Diane 12. Salle 13. Salon
de la Paix 14. Galerie de Glaces 15. Salon
de la Guerre

Das "Wohnhaus" ist allmählich zum Schloß geworden. Die Reminiszenzen an Versailles immer stärker, die Seitenflügel immer länger.

SV Depot

2.2.1.10. Erster, eigentlicher "Versaillesgrundriß" mit gegenüberliegenden, halbkreisförmigen Wirtschaftsgebäuden

G. Dollmann 1870

Bez.: Linderhof

2.2.1.11. bis 2.2.1.13. variieren die nunmehr festgelegten Gedanken. Eine genauere Besprechung dieser Pläne gehört in den Rahmen einer Monographie von Herrenchiemsee.

SV Depot

2.2.2. Aufriß der Eingangsfront zu 2.2.1.7.

G. Dollmann 1869

Bez: Façade du côté de l'entrée. Portes du Peristyle par on l'on entre dans les jardins
Unten Maßstab von 70 Fuß

Zweigeschoßiger, stark horizontal gegliederter Bau mit Attikageschoß. Ein reich gegliederter Mittelrisalit, einfacher gegliederte Fronten der Seitenflügel. Betonung der Belétage.

SV Depot

2.3. Byzantisches Projekt

2.3.1. Grundriß einer Palastanlage mit Basilika, Kapelle, Milium, Therme und Hippodrom, sowie Kabbalas.

G. Dollmann 1870

Feder auf Zeichenkarton, rot, grün laviert,
(66 x 49)

Die Gebäude sind um einen großen quadratischen Hof gruppiert und mit ihren Fronten auf diesen Platz hin orientiert. L.II.Mus.Nr. 1932a und 1932b variieren diese Anlage. Diese beiden Pläne werden im Katalog nicht aufgeführt, da mir ebenso wie von den Grundrissen der Basilika keine Aufnahmen zur Verfügung stehen. Die angeführten Beispiele müssen genügen, um einen Eindruck des Projektes zu geben.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1932a

Lit.: 59, S. 46

2.3.2. Ansicht des byzantinischen Projektes gegen Basilika und Kapelle hin

Sign. unten rechts : Comp. G. Dollmann 1869/70

Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (41 x 70)

Im Hintergrund der "Hennenkopf", der dem Projekt einen Standort in der Nähe des heutigen Schlosses zuweist.

SV Depot L.II.Mus.Nr. 254

Lit.: 58, S. 46, 59, S. 46

2.3.3. Grundrisse der Basilika

2.3.3.1 Untergeschoß mit 2 Höfen

Sign. unten rechts : Dollmann 1870

Schwarze Feder, rot laviert, Zeichenkarton (70 x 58)
Bez.: Basilika Parterre

Vorstufen und spätere Entwicklungen dieses Projektes unter den Nummern L.II.Mus.1933a bis 1933j.
Eine stetige Vergrößerung durch Hinzufügen neuer Räume findet statt.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1933f

2.3.3.2 Obergeschoß zu 2.3.3.1.

Sign. unten rechts : Dollmann 1870

Schwarze Feder, rot laviert, Zeichenkarton (70 x 58)
Bez.: Basilika I^{re} Etage
Raumbezeichnungen eingetragen

SV Depot L.II.Mus. 1933d

3. PLANMATERIAL FÜR DAS LINDERHOFER HAUPTGEBÄUDE

3.1. Grundrisse

3.1.1. Grundrisse der ersten Bauphase bis Ende 1872

3.1.1.1. "Gründungsurkunde" des Anbaues an das Königshäuschen.

Brief von Stallmeister R. Hornig im Auftrage Ludwig II. an den Kabinettssekretär L. Düfflipp mit Skizze Hornigs.
Korr. Düff. 30.9.1870

Die Skizze zeigt das Königshäuschen mit seiner Raumeinteilung und an das Arbeitszimmer nach Norden anschließendem dreiteiligen Anbau mit kreisförmigem Mittelsaal und halbkreisförmigen Nebenräumen. Angabe der Fenster und Türen und der Farben für die Raumausstattung, von Nord nach Süd: gelb, rot, blau. Daneben in der Schrift des Königs: "rosa, gold" und "hellblau, himmelblau wie Arbeitszimmer München, Silber".

SV Depot

Lit.: 58, S.52

3.1.1.2. Erste Skizze des erweiterten Anbaues

G. Dollmann zugeschr. 1870

Schwarze Feder und Blei auf Papier (18 x 13,8)

Vgl. S. 19. Das Schlafzimmer ist im westlichen Trakt eingetragen. Dollmann plante also von Anfang an das Schlafzimmer nicht im Ostteil, um so von der Funktion her einen Anlaß zur Erweiterung des Anbaues parat zu haben.

GHA 870

3.1.1.3. Konstruktionszeichnung des ersten, ausgeführten Anbauteiles

Baubüro Dollmann 1870

Rote Tinte und Blei auf Transparentpapier (40,3 x 92,5)

Obwohl isoliert dargestellt, geplant und zunächst auch gebaut, zeigt sich auf diesem Plan am Detail, daß Dollmann mit einer Erweiterung des Anbaues rechnete. So ist die Westseite durchaus als umgestaltete Rückseite zu sehen mit vollständiger, fensterloser Einkleidung des Ovals, vorstehenden Heizungsschächten und Dienstboteneingang im blauen Kabinett. Auch wurde das Fenster des rosa Kabinetts nicht, wie in 3.1.1.1. gefordert, nach Norden geöffnet, sondern befindet sich vielmehr auf der Ostseite, wodurch der Raum gegen den intendierten Nachbarraum hin zum "Drehraum" werden kann. Eingezeichnet ist außerdem die Ansatzstelle des späteren Schlafzimmers. Daß das Bett auf der Fensterseite skizziert ist, zeigt das tastende Entstehen neuer Gedanken, wie wir es in vielen Plänen finden und was die große Lebendigkeit des Materials ausmacht.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1832

3.1.1.4. Erweiterter Anbau mit 3 Ovalräumen

G. Dollmann 1870

Schwarze Feder auf Transparentpapier (45,6 x 32,6)

Bez.: Linderhof Grundriß der I. Etage

Links unten : a) Passage b) Antichambre c) Chambre du Conseil d) Cabinet de Toilette
e) Chambre à coucher du Roi f) Cabinet bleu g) Salon oval h) Cabinet rose
i) Passage. (Von Dollmann geschrieben.)
Im Westtrakt Farbeintragungen. Im Uhrzeigersinn: gelb, grün, lila, blau.
Wahrscheinlich vom König.

Unten Maßstab von 50 bayrischen Fuß

Das Königshäuschen ist voll ausgezeichnet wiedergegeben, um einen Gesamteindruck des Gebäudekomplexes im Grundriß zu geben. Die Zugangstreppe ist im westlichen Verbindungsraum zum Königshäuschen hin und in einem Raum südlich des Schlafzimmers eingetragen. Durch handschriftlichen Vermerk wird eine Außentreppe an der Westseite des Königshäuschens gewünscht, was in den folgenden Plänen ausgeführt und beibehalten wird.

Skizzierte Abänderung des Schlafzimmers, vermutlich mit den anderen Korrekturen zusammen vom König eingetragen.

GHA 870

- 3.1.1.5. Anbau mit achsensymmetrischen Ovaltrakten und eingeschobenem, halbrund geschlossenem Schlafzimmer, das das Bett auf der Bergseite zeigt.

G. Dollmann 1870

Braune Feder, Zeichenkarton (46 x 39,5)
Räume in den dominierenden Farben der Innenausstattung laviert.

Links unten : a) Passage b) Antichambre jaune
c) Chambre du Conseil d) Cabinet de Toilette, korrigiert in "lila" e) Chambre à coucher du Roi f) Cabinet "lila" korrigiert in "rosa" g) Salon oval h) Cabinet rose "bleu" i) Passage j) Chaise percée k) Passage l) Cheminée decorative

Rechts: "Athalia Esther"

"Leda mit dem Schwan" (Themen der Surportebilder); vom König eingetragen.

Maßstab von 50 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1836

Lit.: 58 Nr. 415; 59, S. 27

- 3.1.1.6. Anbau wie 3.1.1.5., nur mit nach Süden vorgroßertem westlichen Ovalraum und veränderter Treppe.

G. Dollmann 1870

Feder und Blei, rot und grau laviert, Transparentpapier (46,5 x 29,5) auf Zeichenkarton
Bez.: Linderhof Premier Etage

Links unten : a) Passage b) Antichambre, korrigiert
Cabinet jaune c) Chambre du Conseil d) Cabinet de Toilette, korrigiert in "lila" e) Chambre à coucher du Roi f) Cabinet bleu, korrigiert in "rose" g) Salon oval h) Cabinet rose, korrigiert in bleu k) Chaise percée l) Pas-

sage m) Cheminée decorative
Handschriftliche Bemerkungen von Dufflipp: Im lila
Kabinett "Sopha". Vor den Schlafzimmerfenstern
"Fenster weiter auseinander". Auf der östlichen
Seite: "Brustbilder Portraits über der Tapetentüre".
"g. Parkettboden mit größerer Rosette, solche so
machen, daß der Tisch durchgelassen werden kann."
Unten Maßstab zu 50 bayrischen Fuß

Königshäuschen wiederum voll ausgezeichnet, da neue
Grundrißidee im Zusammenhang vorgeführt werden soll.
Die Wichtigkeit der geschilderten Grundrißgestalt
zeigt sich darin, daß davon 4 Variationen existieren.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1820

3.1.1.7. Anbau wie 3.1.1.6.

G. Dollmann 1870

Feder und Blei, grau und rot laviert, Transparent-
papier (52 x 34)
Bez.: Linderhof Anbau 1. Etage
Links unten Raumbezeichnungen s.o.
Unten Maßstab zu 30 Fuß

Die Änderungswünsche von 3.1.1.6. wurden in diesem
Plan verarbeitet. Außerdem findet sich eine Blei-
stifteintragung, die über dem, nicht voll ausge-
zeichneten Grundriß des Königshäuschens einen Süd-
trakt mit vorspringendem Risalit skizziert. Futter-
mauern, um den Abfall des Geländes auszugleichen,
sind rechts und links der südlichen Kabinette ange-
deutet, wo sie später auch tatsächlich ausgeführt
wurden. Ebenso eine Vergrößerung des westlichen
Ovaltraktes nach Westen hin.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1833

3.1.1.8. Anbau wie 3.1.1.6.

Baubüro Dollmann 1870

Feder und Blei, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton
(90 x 72)
Unten Maßstab zu 40 Fuß

Königshäuschen nicht voll ausgezeichnet. Skizzierung
der Schlafzimmereinteilung.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1833

3.1.1.9. Anbau wie 3.1.1.6.

G. Dollmann 1870

Feder und Blei, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton
(52 x 87)

Bez.: Linderhof Haupt-Etage des Anbaues
Unten Maßstab von 50 Fuß

Auf diesem Plan ist die westliche Ansicht wichtig, daher das Querformat. Trotzdem aber das Königshäuschen nicht voll ausgezeichnet. Die Einführung des Meissonnierschen Stiches zeigt sich in der Dreifenstrigkeit des Ovalraumes und in den 4 skizzierten Lünettenbildern, deren Themen eingetragen sind. Skizzierung des Fußbodens im östlichen Ovalraum, im westlichen Konstruktionslinien der Ellipse.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1834

3.1.1.10. Anbau mit weit auseinandergeschobenen, ungleichen Ovalräumen. Dazwischen zweiachsiges, nach Norden gewendetes Schlafzimmer mit flankierenden, ungleichen, rechteckigen Zwischenräumen.

Sign. unten rechts "Dollmann" 1870

Feder und Blei, mehrfarbig laviert, Transparentpapier (63 x 49)

Bez.: Linderhof Grundriß des I. Stockwerkes
Raumbezeichnungen in den einzelnen Zimmern eingetragen, wobei die beiden neu hinzugekommenen Räume als "Antichambres" beschrieben sind.

Auf der Längsachse des Arbeitszimmers eingetragen : die halbe Abwicklung.

Unten Maßstab von 20 Fuß

Königshäuschen nicht voll ausgezeichnet wiedergeben.

Skizzierte Veränderung des halbrunden Abschlusses des Schlafzimmers in eine U-Form. Diese Veränderung wurde jetzt erst möglich, da die Halbkreisform nicht mehr wegen des "Dreibogenabschlusses" benötigt wird. An der Orientierung des Planes zeigt sich, daß jetzt vor allem die Nordfassade das Interesse beansprucht.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1821

3.1.1.11. Anbau wie 3.1.1.10. Im Norden Grundriß eines Theaters.

G. Dollmann 1871
Kreisel (59, S.44) spricht Dollmann die Urheber-
schaft dieses Blattes ab. Es muß aber aus stili-
stischen und historischen Gründen Dollmann gege-
ben werden.

Blei, Zeichenkarton (105 x 44,5)
Raumbezeichnungen sind eingetragen
Unten Maßstab von 30 Fuß

Statt der Holzkonstruktion des Anbaues Mauerwerk.
Anstelle des Königshäuschens südlicher Anbau mit
zentralem Thronsaal, westlichem Antichambre und
anschließender Terrasse, östlichem Antichambre
und Treppenhaus mit gemeinsamer Terrasse. Im Nor-
den Grundriß eines Theaters, durch zwei Korridore
mit dem Schloß verbunden. Der Theatergrundriß
befindet sich auf einem an das Hauptblatt ange-
klebtem Karton. Möglicherweise daraus zu erklä-
ren, daß Dollmann das Theater erst nachträglich
als Anreiz für den König und als Legitimation für
die Breite der Fassade hinzufügte. Ganz unten der
zum Schloß gehörige Fassadenaufriß im "Zwingerstil".

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1842 a

Lit.: 58, Nr. 419; 59, S. 44

3.1.1.12. Anbau wie 3.1.1.10.

G. Dollmann 1871

Feder und Blei, mehrfarbig laviert, Transparent-
papier (66 x 52)
Bez.: Linderhof Grundriß des I. Stockwerks
Handschriftliche Eintragungen des Königs: Aus den
"Antichambres" des Schlafzimmers werden "Cabinets
blanc", aus dem "Antichambre jaune" das "Cabinet
jaune".
Unten Maßstab von 20 Fuß

Um einen ringförmigen Abschluß des Baues anzudeu-
ten, ist das Königshäuschen jetzt halb ausgezeich-
net wiedergegeben. Der Länge der "Passage" ent-
sprechend wurde der Antritt der Außentreppe ver-
längert und demgemäß aufwendiger gestaltet. Das

Arbeitszimmer weist nur noch zwei Fenster auf und der östliche Ovalraum erscheint jetzt genauso groß wie der westliche. Die beiden weißen Kabinette werden durch Anlage einer Drucktreppe (Falltür) in der Größe einander angeglichen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1822

- 3.1.1.13. Nördlicher Anbau in der ausgeführten Form der Holzkonstruktion mit dreiteiligem, gemauertem Südtrakt.

G. Dollmann 1871

Wegen der aufgenommenen Bezeichnungen "Cabinet blanc" und "Cabinet jaune" folgt dieser Plan auf den vorigen.

Feder und Blei, rot laviert, Zeichenkarton (51 x 47)
Bez.: Linderhof Erste Etage
Übliche Raumbezeichnungen, rechts und links der Ovaltrakte.
Unten Maßstab zu 50 Fuß

Links unten ist eine Ecke des alten Ökonomiegebäudes eingezeichnet, um das Verhältnis zu dem projektierten Gebäudetrakt darzulegen.
Bleistifteintragungen deuten einen schmäleren, in den Proportionen angemessenen Südtrakt an.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1819

- 3.1.1.14. Grundriß für die Verlängerung des Schlafzimmers um eine Achse, mit Eintragung der vorhandenen Bausubstanz

G. Dollmann Ende 1872

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (40 x 34)
Bez.: Grundriß für die Verlängerung des Schlafzimmers
Unten Maßstab von 20 Fuß

Auftrag des Königs für die Verlängerung des Schlafzimmers "um die Breite einer Achse" (Korr. Düff. 25.10.72) Diese Verlängerung machte bei der Fassadenummantelung das Vorspringen des Schlafzimmers um Mauerstärke möglich. Der südliche Abschluß des Raumes noch halbrund.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1966

- 3.1.1.15. Grundriß des um eine Achse verlängerten Schlafzimmers mit Steinfassade, verändertem Südabschluß und andedeutetem, ornamentiertem Parkett.

G. Dollmann Ende 1872

Feder und Blei, rot laviert, Zeichenkarton (73 x 60)
Unten Maßstab von 10 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1994

3.1.2. Pläne zur Ausgestaltung des Südtraktes

- 3.1.2.1. Erster Plan, der eine vollständige Ummantelung der Holzkonstruktion mit einer Steinfassade zeigt. Außerdem zentrales Treppenhaus und anstelle des Königshäuschens dreigegliedertter Südtrakt.

G. Dollmann 1873
Bez.: 22. Februar 1873

Feder, jeweils den einzelnen Bauetappen entsprechend laviert, Zeichenkarton (75,4 x 63,5)

Bez.: König. Schloß Linderhof I.Stock Bau

"Diesem Plan und den damit in Verbindung stehenden baulichen Veränderungen wurde von Seiner Majestät dem Könige die Genehmigung erteilt. München am 22. Februar 1873. Königliches Hofsekretariat. Döfflipp".

Stempel des Hofsekretariats.

Raumbezeichnungen in den einzelnen Räumen, außer im Südtrakt.

Unten und oben Maßstab von 30 Fuß

Es ist erstaunlich, daß diese Grundrißgestaltung so plötzlich fertig auftaucht; ohne die sonst üblichen Vorbereitungsstufen. Möglicherweise fehlen einige Zwischenstadien im Planmaterial. Die nur mit Pilastern gegliederte Südfassade weist vor dem Mittelraum einen mit Bleistift skizzierten Balkon auf: Beginn der späteren, reichen Ausgestaltung des Mittelrisalites.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1958

Lit.: 58, Nr. 417

- 3.1.2.2. Anbau wie 3.1.1.12., nur mit Steinfassade, wobei die Holzkonstruktion nicht eingezeichnet ist. Großer rechteckiger Raum mit zwei kleinen Nebenhöfen anstelle des großen Hofes.

G. Dollmann Mitte 1873

Feder und Blei, grau, rot laviert, Pappe (82 x 59)

Bez.: Linderhof

Raumbenennungen in den einzelnen Räumen eingetragen. Die projektierten, rot lavierten Räume sind mit "Cour" und "Grande Antichambre" bezeichnet.

Unten Maßstab von 30 Fuß

Die Neubauteile sind mehrfach heftig ausgestrichen. Wohl im Zusammenhang mit den Bleistifteintragungen, die die beiden, in späteren Plänen variierten Möglichkeiten für die Gestaltung des Südtraktes vorwegnehmen, bzw. Entstehungsstufen derselben sind. Die spätere, für den Ausgleich des Geländeabfalles benötigte Mauer ist angegeben.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1839c

- 3.1.2.3. Nordtrakt in der ausgeführten Form. Südtrakt mit zentralem "Chambre glace", vorgelagertem "Vestibül", östlichem "Antichambre", westlichem Treppenhaus

Sign. unten rechts: Dollmann I.1874

Feder und Blei, rot laviert, Transparentpapier (65 x 62) auf Karton

Bez.: Project I Schloß Linderhof Premier Etage
Raumbezeichnungen in den einzelnen Zimmern.

Mit Bleistift skizzierte Verlängerung des Schlafzimmers und erste Andeutung des zentralen Treppenhauses. Konsoltisch und Kamin weisen auf Einführung des Spiegelkabinetts der Reichen Zimmer als Vorbild.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1838

- 3.1.2.4. Untergeschoß zu 3.1.2.3.

Sign. unten rechts : Dollmann I.1874

Schwarze Feder, rot laviert, Transparentpapier (65,8 x 61,5) auf Karton

Bez.: Projekt I Schloß Linderhof Parterre
Bezeichnungen in den einzelnen Räumen, im
Uhrzeigersinn : Treppe, Passage, Dienstzimmer,
Groß Küche, Speise, Keller, Dienstzimmer,
Diensttreppe, Dienstzimmer, Vorwärmküche mit
Speiseaufzug, Dienstzimmer, Schloß-Diener,
Vorhalle, Vorhalle.

Oben Maßstab von 20 Fuß

Das Untergeschoß enthält in Gestalt eines Souterrains die Wirtschaftsräume. Erst als Repräsentativräume im Parterre angelegt wurden, wurde eine Grundrißzeichnung des Parterres zur Vorlage beim König notwendig. Vorher nur reine Konstruktionszeichnungen des Untergeschosses (L.II.Mus. Nr. 1844 ff.). Funktion und Einteilung des nunmehr ausgeprägt zweigeschoßigen Südtraktes konnten so erläutert werden.

SV Bauabteilung Planarchiv

- 3.1.2.5. Grundriß wie 3.1.2.4. Aus dem Treppenhaus wurde nach Ausradieren der Treppe ein zweites "Antichambre". Der Zugang zum Obergeschoß erfolgt jetzt über eine große Terrassenanlage mit vorgelagerten bogenförmigen Treppenläufen.

Sign. unten rechts: Dollmann I. 1874

Schwarze Feder, rot laviert, Transparentpapier
(79,8 x 61,8) auf Karton

Bez.: Project II Schloß Linderhof Premier Etage
Raumbezeichnungen eingetragen.

Unten Maßstab von 20 Fuß

Ebenfalls Verlängerung des Schlafzimmers um 3 m angegeben. Diese Vergrößerung wurde nicht ausgeführt, sie zeigt aber die Bedeutung, die der König in ständiger Beschäftigung mit den Erfordernissen dieses Raumes dem Zimmer beimaß.

SV Bauabteilung Planarchiv

- 3.1.2.6. Grundriß wie 3.1.2.1., abweichend nur in der Gestaltung des Fassadenrisalites und den Zugängen zu den beiden Antichambres.

Sign. unten rechts: Dollmann II 1874

Feder, rot laviert, Transparentpapier (62 x 57)
Bez.: Linderhof Premier Etage
Eintragungen im Spiegelsaal: "Ungiltig" und an
der Südseite "breiter, schmaler, breiter"
Unten Maßstab von 30 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1839 a

- 3.1.2.7. Grundriß wie 3.1.2.1., abweichend nur in der Gestaltung des Mittelrisalites vor dem Spiegelsaal und der Vermehrung der Säulen im Treppenhaus.

G. Dollmann 1874

Feder und Blei, Transparentpapier (72 x 61,7)
Eintragung der Themen der Wandbespannungen in den
Gobelinzimmern : Im Westen :
"Blaue Traubé", "Dolce farniente",
"Amors Opfergabe"
Im Osten :
"Entführung Europas", "Triumph des
Bacchus", "Aurora entführt Cephale",
"Pygmalion und Venus".
Unten Maßstab von 30 Fuß

Die Änderungsanweisungen von Plan 3.1.2.6. für die Fensterfront des Spiegelsaales wurden hier verwirklicht, außerdem entspricht die Ausgestaltung des Mittelrisalites der tatsächlichen Ausführung, so daß die Datierung des Planes nach 3.1.2.6. zu rechtfertigen ist. Somit wäre dieser Plan derjenige, der das Schloß in der Gestalt wiedergibt, wie es der König bis zur Umgestaltung von 1885 bewohnte.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1839 b

- 3.1.2.8. Untergeschoß zu 3.1.2.7.

G. Dollmann 1874

Feder, rot laviert, Transparentpapier (72 x 60)
Bezeichnungen der neu hinzugekommenen Räume :
Zimmer des Stallmeisters, Vestibül, Vestibül,
Zimmer der Lakaien
Unten Maßstab von 30 Fuß

Die Übereinstimmung in Maßstab und Detail mit
3.1.2.7. und der heutigen Bausubstanz lassen es

wahrscheinlich erscheinen, daß diese Zeichnung der Ausführung zu Grunde lag.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1837

- 3.1.2.9. Grundriß wie 3.1.2.7., abweichend nur in der Länge des Schlafzimmers, dem nördlichen Abschluß, der Länge und der Zahl der Fensterachsen des Spiegelsaales.

Umzeichnung aus den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Im Original, das heute verschollen ist, wohl von Dollmann 1874.

Schwarze Tusche, Transparentpapier (74 x 66,8)

Möglicherweise handelt es sich um die Umzeichnung eines Projektes III vom Anfang des Jahres 1874. Dafür spricht, daß die in 3.1.2.3. und 3.1.2.5. angegebene Verlängerung des Schlafzimmers tatsächlich gezeichnet wird. Der Umstand, daß die Fensterseite des Spiegelsaales dreiachsig gegeben ist, wie es nur bei den beiden obengenannten Projekten auftaucht, ordnet den Plan in diesen Zusammenhang ein. Weiterhin könnte man die langgestreckte Form des Spiegelsaales als Übergangsform beim "Herausschieben" des Raumes aus der Mittellage heraus und als Gegengewicht zu der Tiefe des Schlafzimmers ansehen.

SV Bauabteilung Planarchiv

- 3.1.2.10. Grundriß wie 3.1.2.9., abweichend in der Breite und Dreiachsigkeit des Schlafzimmers

Wie 3.1.2.9. neuere Umzeichnung. Seit 1830 von Hofmann in den ersten Amtlichen Führer aufgenommen.

Schwarze Tusche, Transparentpapier (79 x 65,7)

Dieser Plan ist als verbindlicher Grundriß im Amtlichen Führer der SV abgebildet, entspricht aber nicht dem heutigen Zustand. Der Grundriß ist vielmehr als "Project IV" direkt nach 3.1.2.10. zu setzen.

Die Raumabfolge wird durch das Einführen zweier längsgerichteter Räume anders interpretiert. In den

vorherigen Plänen waren alle Räume in sich zentriert, der Bewohner stand jeweils im Mittelpunkt des Raumes und war "Bestandteil" desselben. Durch die Längsausdehnung und die größere Distanz wird er jetzt in den beiden genannten Räumen einem Bild gegenübergestellt, während er vorher allenfalls das Detail betrachtete. Die Erlebnisformen wechseln vom miteinbezogenen Bewohner zum distanzierteren Betrachter. Deshalb wird dieser Plan auch wieder fallen gelassen.

Da für den heutigen Besucher nur die Dimension des Betrachtens möglich ist, ist es nicht weiter verwunderlich, daß der Irrtum bei der Wahl des Grundrisses für den Amtlichen Führer bemerkt wurde.

SV Bauabteilung Planarchiv

3.1.3. Pläne für den Umbau des Schlafzimmers 1884/86

3.1.3.1. Grundriß des zweiachsigen Schlafzimmers vor der Umgestaltung. Bauaufnahme.

Julius Hofmann Nov. 1884

Feder, rot laviert, Transparentpapier (49 x 47)
Bez.: Königliches Schloß Linderhof Königliches
Schlafzimmer Jetziger Bestand München im
November 1884

Raumbezeichnungen und Einrichtungsgegenstände angegeben.

Unten Maßstab von 20 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1991

3.1.3.2. Grundriß für die Vergrößerung des Schlafzimmers

Hofmann Nov. 1884

Feder und Blei, rot laviert Transparentpapier
(43 x 41)

Bez.: Königliches Schloß Linderhof I.Project zur
Vergrößerung des Königlichen Schlafzimmers
München im November 1884 7.Nov. 1884

Raumbezeichnungen und Einrichtungsgegenstände angegeben

Unten Maßstab von 20 Fuß

Verschiedene Formen der Bettbalustrade

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1990

- 3.1.3.3. Grundriß für die Vergrößerung des Schlafzimmers unter Beibehaltung des alten Raumabschlusses, so daß eine eingezogene Bettnische entsteht.

J. Hofmann Nov. 1884

Feder, rot laviert, Transparentpapier (48 x 43)

Bez.: Königliches Schloß Linderhof Vergrößerung
des Königlichen Schlafzimmers München im
November 1884 Ungiltig

Raumbezeichnungen und Einrichtungsgegenstände angegeben

Unten Maßstab von 20 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1993

- 3.1.3.4. Grundriß. Änderung der Bettnische

J. Hofmann Nov. 1884

Feder, rot laviert, Transparentpapier (43 x 42)

Bez.: Königliches Schloß Linderhof Vergrößerung
des Schlafzimmers München im November 1884

Raumbezeichnungen und Einrichtungsgegenstände eingetragen

Unten Maßstab von 20 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1988

- 3.1.3.5. Grundriß des Schlafzimmers, wie 3.1.3.4.

J. Hofmann 1885

Feder, rot und blau laviert, Transparentpapier
(43 x 37)

Bez.: Königliches Schloß Linderhof Schlafzimmer
München im Januar 1885 Genehmigt
Raumbezeichnungen und Einrichtungsgegenstände
sehr genau angegeben.

Einzeichnung eines neuen, vergrößerten Bettes und
einer prunkvollen Balustrade.

SV Depot L.II.Mus. ohne Nummer

3.1.3.6. Untergeschoß zu 3.1.3.5.

J. Hofmann 1885

Feder, rot, blau laviert, Transparentpapier
(43 x 37)

Bez.: Königliches Schloß Linderhof Schlafzimmer
Parterre München im Januar 1885 Genehmigt
Einrichtungsgegenstände des Ankleidezimmers ange-
geben.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1992

3.1.3.7. Gesamtgrundriß mit erweitertem Schlafzimmer,
heutiger Bestand.

J. Hofmann 1885

Feder, rot, grau laviert. Transparentpapier
(76 x 74)

Raumbezeichnungen mit Bleistift eingetragen,
Fensterseite mit neuer Fassadengliederung über-
klebt.

Unten Maßstab von 30 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1959

3.1.3.8. Untergeschoß zu 3.1.3.7.

Baubüro Hofmann 1885

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenpapier (76 x 74)

Bez.: Königl. Schloß Linderhof Parterre Bau

Unten Maßstab von 30 Fuß

Grundriß des Spiegelsaales miteingezeichnet.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1961

3.1.3.9. Untergeschoß zu 3.1.3.7.

J. Hofmann 1885

Feder, grau, rot, gelb laviert, Transparentpapier
(78 x 57)

Unten Maßstab von 30 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1961

3.2. Aufrisse

3.2.1. Aufrisse der ersten Bauphase bis Ende 1872

3.2.1.1. Ostseite des nördlichen Anbaues in Holzkonstruk-
tion auf gemauertem Sockel

G. Dollmann 1870

Feder, Zeichenkarton (54 x 130)

Bez.: Bodenhöhe des bestehenden Gebäudes

Gehört zu 3.1.1.3.

Rechts Schnitt, der die Art der Holzkonstruktion erkennen läßt. Aus dieser Konstruktionsweise wird klar, daß die kurze Bauzeit von wenigen Wochen möglich war. Das "Fachwerk" ist sehr sorgfältig wiedergegeben, mit zahlreichen dekorativen Nuten und doppelten Bretterlagen, was bei den späteren Ansichten nicht der Fall ist. Möglicherweise sollte dieses Blatt dem König zur ersten Begutachtung vorgelegt werden. Daher auch die Größe.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1829

- 3.2.1.2. Westseite des Anbaues mit dreifenstrigem Ovalraum und stark zurückspringendem Treppen- und Verbindungsbau.

G. Dollmann 1871

Feder und Blei, Zeichenkarton (26 x 63)

Bez.: Ansicht nach dem Arbeitszimmer.

Gehört zu 3.1.1.10.

Firsthöhe des alten Baues angedeutet. Kuppeldach über dem Ovalraum skizziert.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1827

Lit.: 59, S.27

- 3.2.1.3. Anbau wie 3.1.2.2.

Baubüro Dollmann 1871

Feder und Blei, Transparentpapier (27 x 60)

Bleistifteintragungen zur Durchfensterung der Sockelzone.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1828

- 3.2.1.4. Westlicher Ovaltrakt mit davor liegendem Verbindungsgang, von Süden aus gesehen.

G. Dollmann 1870

Feder, Zeichenkarton (28,7 x 37,1)

Bez.: Ansicht von der Treppe aus.

Maßstab 1:50

Gehört zu 3.1.1.10.

Die Firstpunkte der drei Dächer stimmen nicht überein, wodurch der Eindruck des allzusehr Konstruierten vermieden wird.

Die Mauerflächen des Sockels sind durch Putzflächen gegliedert, was die Materialität des Steines betont.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1824

3.2.1.5. Ansicht der Nordseite und Schnitt des Nordtraktes

G. Dollmann 1870

Feder und Blei, Zeichenkarton (47,5 x 65)

Gehört zu 3.1.1.10.

Bleistiftkorrekturen am "Fachwerk" der Schlafzimerfront und angedeutetem Balkon in Rokokoformen, erster Schritt weg vom "Almhüttencharakter". Im Schnitt Innendekoration skizziert.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1823

Lit.: 58 Nr. 416

3.2.2. Ummantelung des Nordtraktes mit einer Steinfassade

3.2.2.1. Perspektivische Ansicht, von Nordwesten gesehen

G. Dollmann 1873

Feder, grau laviert, Zeichenkarton (33,4, x 53,3) auf Pappe

Die Zeichnung konzipierte die für die Ausführung wesentlichen Gedanken. Von dem heutigen Bau abweichend gestaltet ist neben der Durchformung der Dachlandschaft vor allem die Behandlung der Säulen und Pilaster, die nicht bossiert, sondern nur durch Fugenschnitt rustiziert wiedergegeben sind. Die Verbindung zu italienischen und französischen Motiven wird hier nur angedeutet, nicht wie später deutlich ausgesprochen. Das kompakte Einzelelement wird dekorativ, nicht körperlich-plastisch eingegliedert. Versuche zur plastischen Durcharbeitung der Wand (nicht des Einzelelementes) sind die unter den Freisäulen vorgezogenen Mauerteile. Diese Möglichkeit wird zugunsten einer Ausführung von geschlossenen Wandflächen und aufgesetzter, bzw. ver- oder eingetiefter Körperelemente in keinem der folgenden Entwürfe weiterverarbeitet.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 262

- 3.2.2.2. Aufriß der Westfassade mit Verbindungsbauten zum
- nicht eingezeichneten - Königshäuschen.

G. Dollmann 1875

Schwarze Feder, Zeichenkarton auf Pappe (35 x 57)
Bez.: Westliche Fassade Arbeitszimmer Linderhof

Erstmals bossierte Säulen und Pilaster. Umrisse der Holzkonstruktion mit brauner Tusche eingezeichnet. Der Mittelrisalit wie die Ausführung, bis auf die zentrale Figur der "Flora", die später durch eine Apollonfigur ersetzt wird und die nicht aufgestellten Freifiguren der Dachzone. Die Wände der Seitenkabinette mit kleinteiliger, präziös wirkender Wandfelderung ohne mittleren Pilaster; gesprengte Segmentgiebel über den Fenstern. Daher relativ stark der Eindruck einer Innenraumdekoration. Größenstaffelung der wichtigsten Elemente zur Mitte hin.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1857

- 3.2.2.3. ~~Pappe nach 3.2.2.2.~~

Baubüro Dollmann 1873

Feder, Transparentpapier auf Zeichenkarton (40,8 x 63,5)

Bez.: Westliche Façade Arbeitszimmer Linderhof

Korrekturen zu einer Erhöhung der Kabinettsfenster und angedeutete Oculi im Kuppeldach des Mittelrisalites.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1860

- 3.2.2.4. Aufriß der Fassade der Ovaleinheiten, ohne Konnex mit dem übrigen Bau wiedergegeben.

G. Dollmann 1873

Feder und Blei, Transparentpapier (37 x 40)
auf Zeichenkarton

Bez.: Oestliche & westliche Façade Linderhof
Unten Maßstab von 40 Fuß

Vergrößerung der Kabinettfenster wie im vorigen Plan vorgeschlagen. Dadurch und durch Einführen eines Mittelpilasters ziemlich gleichmäßiges Reihensystem der Einzelkompartimente. Dies wird in der Ausführung mit der Rhythmisierung zur Mitte hin (vgl. 3.2.2.3) zu ausgewogener, ruhiger Erscheinungshafteit verknüpft. Erneutes Beispiel für das allmähliche Reifen der Gestaltung. Übrige Bauteile über den tatsächlichen Bestand hinausgehend skizziert. (Es muß unklar bleiben, wann diese Eintragung vorgenommen wurde). Die zu den eingetragenen Buchstaben und Zahlen gehörende Liste zur Benennung der geplanten Skulpturen leider verloren.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1858

3.2.2.5. Aufriß der Nordfassade ohne Projektion der Ovaltrakte.

Dollmann 1873

Feder, Zeichenkarton (53,2 x 56) auf Pappe
Bez.: Nördliche Façade Schlafzimmer Linderhof

Ursprüngliche Holzkonstruktion mit Bleistift eingezeichnet. Mit 3.2.2.2. gemeinsam entworfen, da die gleichen Gliederungselemente, besonders die kleinen bekrönten Fenster verwendet werden. Figur der "Fama" und die vier Attikafiguren wurden nicht ausgeführt.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1850

3.2.2.6. Pause nach 3.2.2.5., mit geringfügigen Abweichungen des Details

Baubüro Dollmann 1873

Feder, Transparentpapier (34 x 54) auf Zeichenkarton
Bez.: Nördliche Façade Schlafzimmer Linderhof
Unten Maßstab von 40 Fuß

Skizzierte Eintragung des westlichen Kuppeldaches

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1851

- 3.2.2.7. Aufriß der Nordfassade mit Projektion der mit isolierten Kuppeldächern versehenen Ovaltrakte

G. Dollmann 1873

Feder, Transparentpapier (37 x 59) auf Zeichenkarton

Bez.: Nördliche Fassade Linderhof

Unten Maßstab von 40 Fuß

Vergrößerung der vier Kabinettfenster auf die Höhe der Mittelfenster. Verbreiterung der Eckrisalite und Fassung der Zwischennischen durch Pilaster.

Liste der zu den Zahlen gehörenden Bezeichnungen der Allegorien verloren.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1854,

- 3.2.2.8. Wie 3.2.2.7.

G. Dollmann 1873

Feder und Blei, Zeichenkarton (50 x 61)

Unten Maßstab von 40 Fuß

Die Ovaltrakte sind mit hellerer Tusche wiedergegeben, so daß die eigentliche "Schaufrent" sich deutlich abhebt. Wegfallen der ornamentierten Putzflächen. Dadurch und durch Reduzierung der Schmuckelemente der Attikazone wird der Bau nicht mehr von einem gleichmäßig dichten Dekorationsnetz übersponnen. Die Mauersubstanz tritt deutlicher hervor. Der Plan wurde zusammen mit 3.2.2.4. entworfen. Skulpturen und Giebelrelief gesondert in Detailzeichnungen konzipiert(vgl. 3.2.4.3.; 3.2.4.4.; 3.2.4.7.).

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1854

- 3.2.2.9. Wie oben

G. Dollmann 1873

Schwarze und braune Feder, Zeichenkarton (82 x 147) auf Leinen

Die ungewöhnliche Größe des Blattes und ein Vergleich mit der einzigen Abbildung der ausgeführten Nordfassade (vgl. 4.2.2.3.) lassen vermuten, daß dieser Plan im wesentlichen der Ausführung zugrunde lag, die allerdings die drei isolierten Dächer zu einer zusammenhängenden Form verbindet : ein Gedanke, der wahrscheinlich im Zusammenhang mit 3.2.2.10. formuliert wurde.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1847

3.2.2.10. Aufriß der Westfassade mit Königshäuschen und symmetrischer Ergänzung der Dachfläche

Baubüro Dollmann 1873

Feder, Transparentpapier (33 x 68) auf Zeichenkarton

Bez.: Westliche Façade Linderhof, Ergänzung der Dachfläche Arbeitszimmer

Unten Maßstab von 30 Fuß

Gehört zu Grundriß 3.1.2.2.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1852

3.2.2.11. Wie 3.2.2.10.

Bauführer H. Graßl 1873

Bleistift, Zeichenkarton (56 x 77)

Bez.: Nach dem wirklichen Bestand aufgenommen

Graßl Linderhof im Oktober 1873

Unten Maßstab

Das Blatt zeigt die ursprüngliche Schieferdeckung, die erst 1874 durch ein Metalldach ersetzt wurde, wodurch die dekorative Kleinteiligkeit zu monumentalerer Wirkung verändert wurde.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1849

3.2.3. Ausgestaltung der Hauptfassade

3.2.3.1. Ansicht der Hauptfassade, mit glattem Mittelrisalit des Untergeschosses

Sign. unten rechts: Dollmann I. 74

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (43,3x63.1)
auf Pappe

Gehört zu Grundriß 3.1.2.3. Seitenteile wie in der Ausführung. Mittelrisalit später durch Säulen im Untergeschoß und reicheren Giebelaufsatz des dann nach vorne gezogenen Hauptdaches gegliedert. Programm der Figuren, außer der "Viktoria" der Mittelnische, nicht deutlich zu erkennen. Wie es Dollmann auch in anderen Blättern bevorzugte, weist die Farbgebung nur gebrochene Töne auf: ein dunkles Aubergin für das Dach, zartes Grau für die Mauern und verwaschene Grün- und Blautöne für die - idealisierte - Landschaft. Etwas von der düster-geheimnisvollen Stimmung makartscher Interieurs wurde auf die Darstellung der Außenarchitektur übertragen; ganz entgegen den klaren Farben und Kontrasten des ausgeführten Baues und der umgebenden Gebirgslandschaft.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 261

Lit.: 58 Nr. 418 b

3.2.3.2. Pause von 3.2.3.1., nur ohne umgebende Landschaft

Baubüro Dollmann 1874

Feder, mehrfarbig laviert, Transparentpapier
(45 x 86) auf Karton
Unten Maßstab von 20 Fuß

Es zeigt sich deutlich, dass die flankierenden Treppenanlagen Bestandteile der Fassade bilden. Korrekturen zur Ausbildung einer Attikazone. Farbgebung wie oben.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1862

3.2.3.3. Pause von 3.2.3.1. ohne Landschaft und mit überschnittenen Treppenanlagen

Baubüro Dollmann 1874

Feder, Transparentpapier (42 x 68) auf Karton
Unten Maßstab von 20 Fuß

Änderungen wie 3.2.3.2.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1861

3.2.3.4. Ansicht der Hauptfassade mit Freitreppe

Sign. unten rechts: "Dollmann" 1874

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (43 x 63,5)
auf Pappe
Auf dem Untersatzkarton bez. "Palier nach Projekt II"
(Dies könnte theoretisch bedeuten, daß die Zeich-
nung, nicht die farbige Anlage des Blattes, von
H. Graßl angefertigt wurde.)

Gehört zu Grundriß 3.1.2.5. Farbgebung und Ein-
druck wie Projekt I.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1848

Lit. : 58 Nr. 418 a

3.2.3.5. Wie 3.2.3.4.

Baubüro Dollmann 1874

Feder und Blei, Zeichenkarton (51 x 69)

Skulpturaler Schmuck mit Bleistift eingetragen.
Attika des Mittelrisalites radiert. Die vor-
gesehene Lösung schien nicht zu befriedigen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1856

3.2.3.6. Aufriß und Schnitt der Hauptfassade

G. Dollmann 1874

Feder, Zeichenkarton (98 x 180) auf Leinen
Bez.: Agricultur, Handel, Wissenschaft, Industrie,
Lehrstand, Wehrstand, Verwaltung, Nährstand

Dies Blatt liegt in allen Punkten der Ausführung zugrunde. Es zeigt auch, daß die Freifiguren der Dachzone von Ost- und Westfassade endgültig weggefallen sind.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1846

3.2.3.7. Aufriß der Westfassade mit hinzugefügtem Südbau

Baubüro Dollmann 1874

Feder und Blei, Transparentpapier (39 x 62,5)
auf Karton

Es handelt sich um eine Bauaufnahme des Nordbaues und eine Projektierung des Südbaus, da das südliche Untergeschoß eine zum Nordteil analoge Sockelzone aufweist. Dies geschah, wie auch die skizzierte Gartenanlage mit ihrer am kritischen Punkt absichtlich üppigen Vegetation zeigt, um durch Kaschieren des Niveauunterschiedes einen einheitlichen, Fassadeneindruck hervorzurufen. Der ange deuteten Erhöhung des Daches wurde später Rechnung getragen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1859

3.2.4. Details zur Gestaltung der Fassade

3.2.4.1. Entwurf zu den Gittertüren des Einganges mit zugehörigem Grundriß

A. Seder (?) 1874

Feder und Blei, Zeichenkarton (83 x 73)
Unten Maßstab von 6 Fuß

Funktionsgerechtes und tatsächlich ausführbares Projekt. Ein stilistischer Vergleich sowie die spürbare handwerkliche Erfahrung und Ideenfülle des Entwerfenden lassen Seder als den Urheber des Blattes vermuten. Nach derartigen Blätter, die zwar detailliert, dem ausführenden Handwerker doch Spielraum für eigene Gestaltung ließen, führte der Kunstschlosser P. Kölbl seine Aufträge aus.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1900 b

3.2.4.2. Werkzeichnung für den Giebel der Nordfassade

Baubüro Dollmann 1874

Feder und Blei, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton
(9 x 81)

Ein Beispiel für das reichhaltige, detaillierte
Konstruktionsmaterial.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1963

3.2.4.3. Entwurf für den Skulpturenschmuck des Nordgiebels

G. Dollmann (?) 1873

Feder, Transparentpapier (43 x 57) auf Zeichen-
karton

Es läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, ob
auch der plastische Schmuck von Dollmann selbst
entworfen wurde. Wenn ja, dann nur in den Haupt-
zügen und in der ikonographischen Bedeutung. De-
tailliertere Konzeption blieb dem ausführenden
Künstler überlassen.

Zwei Fanfaren blasende Genien halten das bayrische
Wappen, die vier Freifiguren der Attika symboli-
sieren Reichtum und Fülle der Landwirtschaft. Auf
dem Dach die Figur einer Viktoria.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1965 b

3.2.4.4. Wie 3.2.4.3., aber ohne das Dach krönende Figur

G. Dollmann (?) 1873

Braune Feder und Blei, braun laviert, Zeichen-
papier (37 x 53)

Statt des bayrischen Wappens eine Kartusche mit
Initialien Ludwigs II.. Welcher Entwurf ausgeführt
wurde, läßt sich nicht entscheiden. Inhalt der
Allegorien wie oben, aber durch andere Figuren dar-
gestellt. Attikaskulpturen wurden nicht ausgeführt,
obwohl sie in allen Entwürfen des Nordbaues auf-
tauchen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1965 a

- 3.2.4.5. Schnitt durch die zentrale Nische der Westfassade.
Eingezeichnete Apollofigur.

G. Dollmann (?) 1873

Feder und Blei, Zeichenkarton (50 x 35,5)
Unten Maßstab von 6 Fuß

Zunächst war eine Flora an dieser Stelle geplant.
Der Entwurf zeigt vor allem die Einordnung der
Figur in den architektonischen Zusammenhang: das
freie Stehen in einer aus körperhaften und wand-
negierenden Elementen gebildeten raumhaltigen Zone.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1885 a

- 3.2.4.6. Nischenfigur der nördlichen Fassade

G. Dollmann 1873

Feder, braun laviert, Zeichenkarton (28 x 19)
Bez.: Nördliche Fassade Großmuth

Da die Zeichnung von Dollmann eigenhändig be-
schriftet ist, kann er mit einiger Wahrscheinlich-
keit als der Urheber angesehen werden. Bei dieser
und der folgenden Figur ist die flächig-bildhafte
Einbeziehung in die Architektur von Bedeutung. Die
Figur wurde ausgeführt.
Die Großmut zerbricht die Fesseln des selbstsüch-
tigen Ichs.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1885 d

- 3.2.4.7. Wie 3.2.4.6.

G. Dollmann 1873

Feder und Blei, braun laviert, Zeichenkarton
(28 x 19)
Bez.: Nördliche Fassade Gerechtigkeit
Unten Maßstab von 2 "bay. Dez. Maß"

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1885 c

3.2.5. Umbau der Nordfassade

3.2.5.1. Ansicht der Nordfassade

J. Hofmann 1885

Feder, grau laviert, Zeichenkarton (33,4 x 72,8)
auf Pappe

Bez.: Neuer Vorbau zur Vergrößerung des Schlafzimmers

Ansicht der unvollendet gebliebenen Fassade. Nur der dreiachsige Mittelteil von Hofmann umgestaltet, der übrige Baubestand wurde belassen. Erneute Planung von Attikafiguren für den ganzen Bau.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 260

3.2.5.2. Aufriß der Nordfassade

Baubüro Hofmann 1885

Feder, Transparentpapier (45 x 69) auf Zeichenkarton
Bez.: Königliches Lustschloß Linderhof

Neuer Vorbau zur Vergrößerung des Schlafzimmers
München im Januar 1885

Oben rechts : Bau

Unten Maßstab von 20 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1863

3.2.5.3. Studie zur Nordfassade, Dach der Ovaltrakte nur angedeutet

J. Hofmann 1885

Feder, Zeichenkarton (52 x 68)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1855

3.3. Schnitte

3.3.1. Schnitte der ersten Bauphase bis 1872

3.3.1.1. Schnitt des Westtraktes mit Annexbauten und angedeutetem Königshäuschen

G. Dollmann 1871

Feder und Blei, Zeichenkarton (29 x 63)

Bez.: Durchschnitt vom Arbeitszimmer

Die Einfachheit der Konstruktion wird ganz deutlich.

Skizzierte Eintragung eines Kuppeldaches und der "Ergänzung der Dachfläche". Ebenso eines der Lünettenbilder angedeutet.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1826

3.3.1.2. Schnitt des östlichen Ovaltraktes

G. Dollmann 1872

Feder, Zeichenkarton (28 x 48)

Bez.: Längenschnitt des Speisezimmers Linderhof
Anschluß zum bestehendem Bau

Der Schnitt wurde für die Vergrößerung des Speisezimmers gezeichnet.

Schnitt der Nordseite auf einem Blatt mit dem Außenaufriß, vgl. 3.2.1.5.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1825

3.3.2. Schnitte der Bauphase ab 1873

3.3.2.1. Querschnitt durch Unter- und Obergeschoß des projektierten Südbaues

G. Dollmann 1874

Feder, Zeichenkarton (69 x 50)

Unten Maßstab

Gehört zu Grundriß 3.1.2.3.

SV Depot L.11.Mus. Nr. 1870

3.3.2.2. Längsschnitt durch Unter- und Obergeschoß von Vestibul und loggia des projektierten Südbaues

J. Dollmann 1874

Feder, Zeichenkarton (51 x 68)

Bes.: Veranda lumenansicht gegen das Spiegelzimmer
Unten Maßstab von 10 Fuß

Gehört zu Grundriß 3.1.2.3.

SV Depot L.11.Mus. Nr. 1873

3.3.2.3. Länge- und Querschnitt des Arbeitszimmers

Kautzke Dollmann 1873

Feder und Blei, Zeichenkarton (49 x 70)

Dach der Holzkonstruktion angedeutet. Schein-
fenster an der Abschlusswand des Kabinetts deut-
lich zu erkennen. Erhebliche Mauerstärke.

SV Depot L.11.Mus. Nr. 1871

3.3.2.4. Schnitt des Nordtraktes

Kautzke Dollmann 1873

Feder, Zeichenkarton (49 x 70)

Unten Maßstab von 10 Fuß

Konstruktionszeichnung zur Ummantelung der -teil-
weise- sichtbaren Holzkonstruktion mit einer Stein-
fassade und Kuppeldach.

SV Depot L.11.Mus. Nr. 1870

3.3.2.5. Schnitt durch das Schlafzimmer und -verkürzt-
durch das rosa und weiße Kabinett

Baubüro Dollmann 1873

Rote und schwarze Feder, Zeichenkarton (70 x 49)
Unten Maßstab von 10 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1874

3.3.2.6. Schnitt durch den Südtrakt mit Projektion der
Ovaltrakte

Baubüro Dollmann Nr. 1874

Feder und Blei, Zeichenkarton (52 x 68)
Unten Maßstab von 30 Fuß

Skizzierte Dekoration des Spiegelsaales weist im
Gegensatz zur Ausführung Überhöhung der Mitte auf.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1867

3.3.2.7. Längsschnitt des Gesamtbaues durch Spiegelsaal,
Vestibüle, Treppenhaus und Schlafzimmer

Baubüro Dollmann 1874

Feder und Blei, Zeichenkarton (47,7 x 65)
Unten Maßstab von 20 Fuß

Ausgeführter Zustand

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1868

3.3.2.8. Schnitt durch die beiden Vestibüle und das Treppen-
haus

Baubüro Dollmann 1874

Feder und Blei, Zeichenkarton (59 x 81)
Unten Maßstab von 20 Fuß

Holz Türen und Ornamentformen der Ausführung ent-
sprechend wiedergegeben

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1909

3.3.2.8. Schnitt des Treppenhauses mit zweitem Vestibül, Südseite

Baubüro Dollmann 1874

Feder und Blei, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (60 x 70)

Unten Maßstab von 10 Fuß

Bis auf die Kasettierung der Säulensockel, die Agraffen der Gebälkzone und die Kapitellformen wie die Ausführung. Deutlich erkennbar, auf welche Weise das den Plafond bildende Glasdach sein Licht erhält.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1912

3.3.2.10. Schnitt des Treppenhauses, Nordseite

Baubüro Dollmann 1874

Feder und Blei, grau laviert, Zeichenkarton (61 x 59,5)

Unten Maßstab von 10 Fuß

Statt des schmalen in der Ausführung ein breiteres Mittelfeld, ebenso Abänderung der Kapitellformen. (Die aufgeführten Schnitte sind nur die wesentlichsten Beispiele aus der ungewöhnlich großen Zahl erhaltener Werkzeichnungen von Treppenhaus und Vestibülen.)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1914

3.3.3. Schnitte bei der Vergrößerung des Schlafzimmers

3.3.3.1. Schnitt des Nordtraktes

Baubüro Hofmann 1885

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (44 x 68)

Bez.: Königl. Schloß Linderhof

Vergrößerung des Schlafzimmers/ Querschnitt
Bau

München im März 1885
Unten Maßstab von 20 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1866

3.3.3.2. Längsschnitt des gesamten Schlosses

Baubüro Hofmann 1885

Feder und Blei, mehrfach laviert, Zeichenkarton
(44,5 x 68)

Bez.: Kgl. Schloß Linderhof, Vergrößerung des
Schlafzimmers Längenschnitt
München im März 1885

Unten Maßstab von 20 Fuß

Nur die Konstruktionsveränderungen sind deutlich
eingezeichnet, der bestehende Bau ist nur ange-
deutet.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1981

4. ANSICHTEN DES BAUES

4.1. Der Almhüttenbau

4.1.1. Ansicht von Südosten

Im Original verm. J. Albrecht 1871

Reproduktion nach verschollener Originalfotografie

Das Schlafzimmer ist bereits unter Dach, an der westlichen Ovaleinheit wird noch gebaut. Abgrabung des leicht geneigten Berghanges im Norden. Aus dieser Ansicht wird deutlich, wie umfangreich die späteren Erdbewegungen bei Anlage des Südbaues gewesen sein müssen.

Die alte Kapelle steht ohne Überleitung unvermittelt in der Wiese.

SV Fotoarchiv

4.1.2. Ansicht von Nordosten

Sign. unten links: Julius Lange 1872

Öl (70 x 110)

Eingangsraum des Schachen"schlosses"

4.2. Ansichten der"Villa"

4.2.1. Ansicht der Südfassade mit Fontaine

Sign. unten links: H. Breling wohl 1882

Aquarell, Zeichenkarton (24,5 x 34,7) auf Pappe

Farbgebung in hellen gebrochenen Tönen.
Dadurch, trotz der Detailtreue und des Versuches,
einen "bewohnten" Eindruck hervorzurufen, eine
Art "nebelhafter" Unwirklichkeit; nicht die aus
der Kontrastwirkung von Landschaft und Bau her-
rührende Überhöhung der Wirklichkeit, wie sie die
gebaute Anlage zeigt.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 273

Lit.: 58 Nr. 429

4.2.2. Ansicht von Osten

Sign. unten links: H. Breling wohl 1882

Aquarell, Zeichenkarton (22 x 30,3) auf Pappe

Links im Hintergrund das Königshäuschen.
Der die "Cascadellen" abschließende Neptun-
brunnen noch nicht an Ort und Stelle

SV Depot L.II.Mus. Nr. 277

Lit.: 58 Nr. 430; 59 Abb.6

- 4.2.3. Ansicht von Wohnbau und Monopterosanlage vom oberen Gartenpavillon aus

Sign. unten rechts: H. Breling
1882 (Die Datierung ergibt sich aus HR 1882)

Aquarell, Zeichenkarton (22 x 30,3) auf Pappe

Die wiedergegebenen, seitlichen Fontänen in dieser Art nirgends nachweisbar. Breling verwendete sie - frei erfunden - zur Belebung seines Bildes. Der Dokumentationswert der Darstellung unterliegt also leichten Einschränkungen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 275

Lit.: 58 Nr. 428; 59 Abb. 6; 91 S. 22.

- 4.2.4. Ansicht der Monopterosanlage mit Fontaine

Sign. unten links: H B. wohl 1882

Aquarell, Zeichenkarton (19,2 x 24,7) auf Pappe

Ohne "romantisierenden" Pflanzenbewuchs wird die architektonische Struktur der Anlage deutlich gezeigt.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 274

Lit.: 58 Nr. 431

- 4.2.5. Ansicht der nördlichen "Cascadellen" mit Neptunbrunnen

Sign. unten rechts: H. Breling wohl 1882

Aquarell, Zeichenkarton (24,2 x 21,2) auf Pappe

SV Depot L.II.Mus. Nr. 276

Lit.: 58 Nr. 432; 59 Abb. 24

4.2.6. Südfassade mit kleinem Galawagen

Im Original wohl von J. Albrecht um 1880

Reproduktion einer im Original verschollenen Fotografie

Das Aquarell Brelings (58 Nr. 434) vermutlich nach dieser Fotografie gemalt.
Zuschauer betrachten das prunkvolle Schauspiel.

SV Depot L.II.Mus. ohne Nummer

5. MATERIALIEN ZUR INNENAUSSTATTUNG

5.1. Aufnahmen des Hofphotographen Joseph Albert

- 5.1.1.1. Jeder Wohnraum wurde in einer oder mehreren Auf-
5.1.7.2. nahmen festgehalten

Reproduktionen nach einer - im Original zur Zeit verschollenen - Serie aus dem Jahr 1876.

Wichtigste Dokumente für den ursprünglichen Zustand der Innenausstattung.
Die Aufnahmen sind z.T., um einen möglichst großen und aussagekräftigen Raumausschnitt zu erhalten, aus zwei Platten zusammengesetzt. Dadurch eigen-tümliche perspektivische Verzerrungen und Verstärken des "kaleidoskopartigen" Eindrucks.

Teilweise retuschiert, um die durch direkten Licht-einfall hervorgerufenen technischen Unzulänglich-keiten zu korrigieren.

Originale SV Depot

5.2. Speisezimmer

5.2.1. Wandabwicklungen

5.2.1.1. Wandabwicklung des östlichen Ovalraumes

G. Dollmann 1870

Feder, Zeichenkarton (38,7 x 81,8)
Bez.: Geometrische Ansicht des elyptischen Salons
in seiner Abwicklung
Unten Maßstab von 11 Fuß

Abwicklung des Salons vor der Vergrößerung von 1872. Vgl. Grundriß 3.1.1.10. mit nur einem Kamin und sehr dicht beieinanderstehenden Fenstern. Die angedeuteten Korrekturen der Hohlkehle wurden in den späteren Entwürfen weiterverarbeitet.

SV Depot L.II.Mus. ohne Nummer

5.2.1.2. Abwicklung zur Vergrößerung des Speisezimmers

G. Dollmann 1872

Braune Feder, Zeichenkarton (53 x 118) auf Leinen
Bez.: Anbau Linderhof Speise-Salon
Unten Maßstab von 11 Fuß

Entspricht der Ausführung. Gegenüber 5.2.1.1. veränderte Stellung der Fenster; statt einem zwei Kamine an der Westwand; Puttenfries. Einführen vier reichgeschnittener Panneaux und Einzeichnung eines Buffets. Möbelstücke wurden also teilweise als Bestandteil der Wanddekoration betrachtet.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2061

5.2.1.3. Pause von 5.2.1.2.

Baubüro Dollmann 1872

Feder, Transparentpapier (34 x 118) auf Karton
Unten Maßstab von 11 Fuß

Statt des flachen Deckenspiegels höhere Wölbung des Plafonds

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2062

5.2.2. Plafondentwürfe

5.2.2.1. Entwurf des ovalen Plafonds mit illusionistischer Architektur und zwei mythologischen Darstellungen

Am Rand sign.: Chr. Jank inv. 1870

Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (32 x 40,9)

Die angenommene architektonische Situation ist unklar und mit keinem der vorhandenen Entwürfe für die Wandgliederung in Übereinstimmung zu bringen. Trotzdem wurde der Entwurf möglicherweise ausgeführt und erst bei der Umgestaltung des Speisezimmers zur heutigen Gestalt abgewandelt.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 280

Lit.: 58 Nr. 558

5.2.2.2. Entwurf des ovalen Plafonds

Am Rand sign.: Jank inv. 1872

Feder, Gouache, Zeichenkarton (43,6 x 45)

In Vierpaßförmigen Rocaillerahmen (Stuck) mythologische Malereien: "Flora", "Venus und Amor", "Amor und Psyche", "Venus und Bacchus". Farbgebung in gebrochenen, hellen Tönen. Im wesentlichen der Entwurf wie die Ausführung; die Gemälde von Schwoiser und Heckel.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2058

Lit.: 58 Nr. 559

5.2.2.3. Studie zum Gemälde des Plafonds: "Venus und Bacchus"

A. von Heckel 1872

Öl, mehrfarbig, Karton (33 x 26)

Form und Komposition folgen dem Entwurf Janks.
Farbgebung kräftig, der Ausführung entsprechend.
(Beides gilt auch für die folgenden Studien.) Das
linke Bein des Gottes wurde z.T. plastisch aus-
geführt, womit der Rokokocharakter besonders
deutlich betont werden sollte.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 282

Lit.: 58 Nr. 562

5.2.2.4. Wie oben: "Venus und Amor"

A. von Heckel 1872

Öl, mehrfarbig, Karton (35 x 26)

Eingezeichneter Raster zur Übertragung auf die Decke.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 563

Lit.: 58 Nr. 563

5.2.2.5. Wie oben: "Amor und Psyche"; "Flora"
und

5.2.2.6.

E. Schwoiser 1872

Öl, mehrfarbig, Karton (35 x 26) (35 x 26,5)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 281, 2060

Lit.: 58 Nr. 561, 560

5.2.2.7. Detailentwurf für den ornamentalen Stuck des
Plafond

Baubüro Dollmann 1872

Feder und Blei, Papier (42 x 68,5)

Rasternetz zur Übertragung auf die Decke.
Entspricht der Ausführung.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2092

5.3. Arbeitszimmer

5.3.1. Wandabwicklung

G. Dollmann 1871

Feder, Zeichenkarton (50 x 84) auf Leinen
Bez.: Linderhof Arbeitszimmer in seiner Abwicklung
Unten Maßstab von 7 Fuß

Rechts Schnitt des Wandprofils. In der Dekoration nicht kenntlicher Ansatzpunkt der Hohlkehle durch eine Linie bezeichnet. Entwurf den architektonischen Gegebenheiten angepaßt.
Für die Reiterstatuette werden Halbreiter, für die Standfigur Trautmann als ausführende Künstler angegeben. Für das Lünettenbild über dem Baldachin "Bavaria" als Sujet bezeichnet.
Bis auf einige unwesentliche Detailänderungen wie Ausführung.
Entwürfe für Baldachin und Thron s. 58, Nr.588 und 589

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2079

5.3.2. Perspektivische Ansicht von Nordwesten

Ch. Jank zugeschr. 1871

Gouache, mehrfarbig, Zeichenkarton (39 x 53,2)
auf Pappe

Entstand vor 5.3.1., ist aber nicht der erste Entwurf des Raumes.
Abweichungen gegenüber der Ausführung in Hohlkehle und Decke, ebenso beim Fußboden.
Farbgebung wie im heutigen Zustand. Durch Höhlung mit Glanzlichtern und indirekte Beleuchtung ein impressionistischer Eindruck wie ihn der heutige Raum bei Kerzenlicht bietet.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 264

Lit.: 58 Nr. 587

5.3.3. Entwürfe zum Plafond

5.3.3.1. Erster Vorentwurf des ovalen Plafonds

Am Rand sign.: Chr. Jank. 1871

Gouache, mehrfarbig, Zeichenkarton (55,3 x 43,5)
auf Pappe

Sehr starke Anlehnung von Scheinarchitektur und Bildinhalten an den Entwurf J.A. Meissonniers für das Kabinett der Prinzessin Sartorinski und Zitieren der Stuckdekoration eines Plafonds im Pariser Hotel Soubise. Kolorit in hellen, gebrochenen Tönen. In Entwürfen, die in erster Linie der formalen Durchformung der gestellten Aufgabe dienen, keine "realistische" Farbgebung. Dies nur bei Blättern, die entweder als unmittelbare Studien für die Ausführung gedacht waren oder bei "Demonstrationsblättern" wie 5.3.2.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 266

Lit.: 58 Nr. 587

5.3.3.2. Zweiter Vorentwurf des ovalen Plafonds

Am Rand sign. C.J. 71

Gouache, mehrfarbig, Zeichenkarton (53,7 x 43,5)
auf Pappe

Die Stuckelemente wurden beibehalten, die Lünettenformen, die in der Ausführung erneut umgestaltet wurden, wurden verändert. Die Bildinhalte wurden bis auf zwei Darstellungen beibehalten. Mit Bleistift Eintragung der mit der Ausführung beauftragten Künstler: Der Prospekt von Versailles für Jank; "Audienz" für Zimmermann; "Spiegelgalerie" für Knab. Diese Darstellung wird später durch "Souper Ludwigs XV. in Versailles" ersetzt. Das vierte, für Watter bestimmte Bild zeigt eine höfische Gesellschaft vor einer sehr stark an den Dresdner Zwinger angelehnten Architektur. Der Wallpavillon ist deutlich zu erkennen. Watter setzt damit den Hof August des Starken an Bedeutung dem Leben in Versailles gleich. Wohl um der themati-

schen Einheitlichkeit willen tritt an die Stelle dieses Bildes eine "Hochzeit in der Versailler Schloßkapelle". Dafür Auftrag des Königs : "... soll ein Bogenbild gemalt werden, welches eine Trauung in der Kapelle von Versailles zur Zeit Ludwigs XIV. darstellt. Ein Hauptaugenmerk soll der Maler auf die innere Architektur der Kapelle und auf die Echtheit des Kostüms richten. Wenn Fertigstellung des Arbeitszimmers durch neues Bild verzögert wird, soll erst altes später dann neues eingesetzt werden."(Korr. Düff. 26.5.1872) Die farbigen bayrischen Königswappen werden durch die Bemerkung : "Genien fein/ Wappen nicht bunt/ sondern Gold in Gold" korrigiert. Die gleichmäßige Farbigkeit gilt auch für die Darstellung der Bavaria.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2076

Lit.: 58, Nr. 591

5.3.3.3. Studie zum Lünettenbild: "Versailles"

J. Watter 1871

Feder, mehrfarbig aquarelliert, Zeichenkarton
(27 x 28)

Watter als Künstler gesichert: "Maler Watter soll Skizze vom Logenbild vorlegen."(Korr. Düff.4.12.71)
Die Studie (und auch die beiden folgenden Blätter) präzisieren Details zu 5.3.3.2.
Die Selbstdarstellung höfischer Welt, wie sie sich in den Figuren der Meissonierschen Entwürfe präsentiert, wird in der Rückenfigur zu Betrachterfunktion "romantisert".

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2576

5.3.3.4. Wie oben: Gesellschaft im Spiegelsaal

J. Watter 1871

Feder, mehrfarbig aquarelliert, Zeichenkarton
(31 x 47)

Selbstdarstellung (s.o.) im Sinne Meissoniers ist nicht möglich. Sie wird zum Historienbild.

SV Depot L.II.Mus. ohne Nummer

5.3.3.5. Wie oben: Gartenarchitektur

J. Watter 1871

Feder, mehrfarbig aquarelliert, Zeichenkarton
(38 x 41,5)

Bemerkung: Personen sind/carriciert, sollen/ anders
sein

SV Depot L.II.Mus. Nr. 284

5.3.4. Entwurf zum Parkettfußboden

A. Seder (?) 1871

Feder, braun laviert, Zeichenkarton (64 x 86)
Bez.: Anbau im Linderhof Parquet im Arbeitszimmer
Seitlich Maßstab von 4 Fuß

Wie im Wiener Palais Liechtenstein das Motiv der
Decke auf dem Fußboden abgeändert verwendet.
Falkae (21) rügt diese weitverbreitete Manier.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2080

5.3.5. Studie zu einem Bild der Westwand

H. v. Pechmann zugeschr. 1871

Feder und Blei, braun laviert, Zeichenpapier
(26 x 32) auf Zeichenkarton
Bez.: "Der Winter"

Drei Putten um ein Feuer. Nach Boucher.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2087 e

5.4. Hufeisenkabinette

5.4.1. Wandabwicklungen

5.4.1.1. Abwicklung des rosa Kabinetts

G. Dollmann wohl 1870

Braune Feder, Zeichenkarton (40 x 67)

Die Aufschrift "Gelber Salon" später, verm. von H. Kreisel bei der ersten Bearbeitung des Materials hinzugefügt. Wie aber die Hohlkehle mit den freihängenden Festons nahelegt, handelt es sich um einen Entwurf für das rosa Kabinett.

Blütendekoration farbig wiedergegeben.

SV Depot L.II.Mus. ohne Nummer

5.4.1.2. Abwicklung des gelben Kabinetts

G. Dollmann 1871

Braune Feder, Zeichenkarton (45 x 77) auf Leinen
Bez.: Verticale Ansicht des gelben Zimmers in
seiner Abwicklung. Bild nach Watteau. Pastellbild.
Unten Maßstab von 8 Fuß

Wie die Notiz "Tapenthür" zeigt, wurde die Zeichnung bereits zu Grundriß 3.1.2.3. entworfen; entspricht aber doch im wesentlichen der Ausführung. Zunächst nur ein Pastellbild geplant. Die Ausweitung zum "Panoptikum" erst ein Jahr später.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2078

5.4.2. Entwürfe zu den Plafonds

5.4.2.1. Vorentwurf zum Plafond des lila Kabinetts

Ch. Jank 1871

Gouache, bräunliches Papier (29 x 29) auf Karton

Nach dem Vorbild des Plafonds im "Salon des Medailles" in Versailles. Farbeindruck wie bei vergilbten, alten Fotografien.
Korrekturen auf Wunsch des Königs: Die Mittel-

rosette "bleibt weg". Außerdem "Gitter sollen weggelassen werden, / Innere gerade Linie des Plafonds ebenfalls". Änderungen wohl mit Blick auf den Plafond des "Cabinet a Pans" in Versailles. Das Programm wird folgendermaßen bestimmt :

In die	Krieg.Mars	Genien
Schilder	Frieden Ceres	mit den
als	Kunst.Apollo	betreffenden
Figuren	Wissenschaft?	Emblemen.

SV Dépôt L.II.Mus. Nr. 2083

Lit.: 58, Nr. 564

5.4.2.2. Entwurf zum Plafond des lila Kabinetts

Sign. unten links: Chr. Jank fct. 1871

Gouache, bräunliches Papier (29 x 29) auf Karton
Stempel des Hofsekretariats
Änderungswünsche von 5.4.2.1. verarbeitet.
Auftrag des Königs: Plafond soll weiß werden.
Auf dem Untersatzkarton Erklärungen Janks zum
Bildprogramm : links unter Kartusche "Kunst Apollo",
dazu Putten mit Attributen "Geometrie-Malerei" bzw.
"Musik-Architektur, Bildnerei ect.", rechts unten
"Wissenschaft/Zeus" - "Chemie-Naturwissenschaft-
Physik-Astronomie", dazu "Dichtung, Geschichte/
Mathematik etc.", links oben "Krieg/Mars", dazu
"Armatur-Kriegskunst", rechts oben "Frieden", dazu
"Segnungen des Friedens/Garben u. Sichel/Landwirtschaft-
Früchte u. Blumen". Rechts unten Bemerkung
Janks: Die hier angegebenen Attribute bitte
ergebenst nur als angedeutet/ betrachten zu wollen,
da der Raum eine ausgedehntere Composition nicht/
zuläßt./ Bei der Ausführung in natürlicher Größe
werden dieselben besser arrangiert u. ausgesprochen
werden/ Chr. Jank
In der stuckierten Ausführung reichere Ornamentierung
als im Entwurf.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2084

Lit.: 58, Nr. 565

5.4.2.3. Entwurf zum Plafond des gelben Kabinetts

Sign. unten rechts: C. Jank 1871

Nach dem Vorbild eines Salons im Schloß Rambouillet. Zum Programm die Bemerkungen Janks: Erde/Asien Elephant Wasser-Afrika/ Tiger-Feuer/ Vulkan mit seinen Knechten- Amerika/ Krokodil-Luft/ Orinthy durch Boreas entführt- Europa/ Wolf. Karton bez. Die vier Elemente: verbunden mit den 12 Zeichen des Thierkreises - in den Eckschildern die vier Welttheile in Thieren dargestellt.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2082

Lit.: 58 Nr. 566

5.4.2.4. Entwurf für das Deckengemälde des rosa Kabinetts

Aug. Schülze (?) 1870

Gouache, mehrfarbig, Zeichenkarton (34 x 33)

Da Jank alle übrigen Plafonds des Nordbaues, und zwar immer Deckenbild und Hohlkehle zusammen, entworfen hatte, liegt es nahe, auch für die östlichen Kabinette Jank als den gestaltenden Urheber anzunehmen. Derartig vollständige, Gemälde und Hohlkehle umfassende Zeichnungen sind aber nicht nachweisbar.

Bei dem vorliegenden Blatt handelt es sich wahrscheinlich um eine Detailstudie, die von dem mit der Ausführung beauftragten Künstler angefertigt wurde. (Vgl. 5.3.3.2. und 5.3.3.3. bis 5.3.3.5.) Die Hohlkehle durch eine Linie angedeutet. Goldrahmen. Die Farbgebung entspricht der Ausführung.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2085

5.4.2.5. Entwurf für das Deckengemälde des blauen Kabinetts

L. Gebhardt (?) 1870

Gouache, mehrfarbig, Zeichenkarton (34 x 33)

Es gilt dasselbe wie für 5.4.2.4.
Änderungswunsch des Königs: "Mehrere Genien."
Die Zeichnungen "Blaues Kabinett" und "Entwurf

L. Gebhardt?" stammen wahrscheinlich von H. Kreisel.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2075

5.4.3. Details

5.4.3.1. Detailentwurf für die Hohlkehle des blauen Kabinetts

? 1870

Feder, braun laviert, Zeichenkarton (24 x 35)
Bez.: Idyllische Musik/ Hohlkehle des rosa Zimmers,
korrigiert in "blauen".
Auch das Detail also von ikonographischer Bedeutung.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2081 a

5.4.3.2. Wie 5.4.2.4.

? 1870

Feder, braun laviert, Zeichenkarton (24 x 35)
Bez.: Festmusik/ blaues Zimmer

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2081 c

5.4.3.3. Detailentwurf für die Hohlkehle des rosa Kabinetts

? 1870

Feder, braun laviert, Zeichenkarton (24 x 35)
Bez.: Kammermusik/ Rosazimmer

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2081 b

5.5. Weißes Kabinett

5.5.1. Wandabwicklungen des östlichen weißen Kabinetts

G. Dollmann 1871

Braune Feder, Zeichenkarton (42 x 67)
Bez.: Linderhof Antichambre des Schlafzimmers in
seiner Abwicklung
Unten Maßstab von 8 Fuß

Die Abwicklung ist mit keinem der Grundrisse in
genaue Deckung zu bringen, gibt aber trotzdem
die Hauptzüge der Gliederung wieder.

SV Depot L.II.Mus. Nr, 1997

5.5.2. Wandabwicklung des westlichen weißen Kabinetts

G. Dollmann 1871

Stimmt mit keinem Grundriß überein.
Einzig Wandabwicklung, in der Vorhänge ange-
deutet sind.

Ausführung mit diesem Entwurf nichts Gemeinsames,
Ausführung als Miniaturenkabinett. Themen der
von B. Fries gemalten Gouachebilder in HR 1872
und HR 1873 verzeichnet :

1. Projekt in Perspektive des königlichen Lust-
schlosses zu Marly
2. Fontaine de Flore
3. Le Trianon
4. La Colonnade
5. La Sainte Chapelle Versailles
6. Le Château de Versailles
7. Fontaine de Latone
8. Fontaine de Saturn
9. Fontaine de l'Obelisque
10. L'arc de Triomphe
11. Vue de Trianon
12. Vue de Château de Marly
13. Fontaine des Bains d'Apollon

1. Louis XIV chez la Montespan
2. Marriage de Louis de France et Marie Adelaide
de Savoie
3. Lucienne (Louis XV)
4. Château de Bellevue
5. Illumination à Versailles
6. Jeu-Jeu du Roi
7. Bataille des Fontenoie
8. Maison royal
9. Théâtre de Versailles
10. Straßbourg

1. Entrée triomphale des Louis XIV et de Marie Thérèse
2. Marche de Louis XIV accompagné de ses gardes, passant sur le Pont Neuf
3. Louis XIV recoit a Fontainebleau la reparation fait au nom de Pape
4. Philippe de France déclaré roi d'Espagne
5. Institution de l'ordre de St.Louis (Louis XIV)
6. Lit de Justice (Louis XIV)
7. Décoration du bal paré donné par le roi pour le mariage du dauphin Louis XV
8. Audience publique donnée par le roi Louis XV à l'ambassadeur de Turquie dans la Grand Galerie de Versailles (Großes Format)
9. Entrée de la Reine Marie Thérèse d'Autriche dans Haras (Louis XIV)
10. Bataille de Carolsfeld (Louis XV)
11. Mariage de Louis Dauphin avec Marie Thérèse infant d'Espagne dans la Chapelle de Versailles (Louis XV)
12. Louis de France, Duc de Bourgogne est présenté au roi (Louis XIV)
13. Entrée de Louis XIV a Dunkerque
14. Lever du Roi (Louis XIV)
15. Passage du Rhin (Louis XIV)

SV Depot L.II.Mus. ohne Nummer

5.6. Schlafzimmer 1872/73

5.6.1. Wandabwicklungen

5.6.1.1. Abwicklung mit Bett, westlicher Tür und den beiden Fenstern

G. Dollmann 1871

Braune Feder, Zeichenkarton (45 x 100)

Bez.: Verticale Ansicht des Schlafzimmers in seiner Abwicklung

Unten Maßstab von 11 Fuß

Eigenhändige Aufschrift des Königs: "Umrahmung der Surporte genau nach Seite 50 in jenem Werke.

Die Thüren selbst u.s.w. sind nach dieser Zeichnung auszuführen. (Oben abgerundet) Ludwig." Gemeint ist das Buch von Rouyer (102)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1998

- 5.6.1.2. Abwicklung mit östlicher und westlicher Tür, in der Mitte das Bett

G. Dollmann 1872

Feder, Transparentpapier (50 x 110) auf Karton
Unten Maßstab von 10 Fuß

Die Änderungswünsche des Königs wurden in diesem Blatte ausgeführt: "Rückwand des Schlafzimmers soll ganz mit blauem Samt überzogen werden, auch die die einzelnen Felder trennender Streifen" (Korr. Düff. 12.8.1872) An die Stelle der ornamentierten Streifen treten geschnitzte Palmen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2000

- 5.6.1.3. Abwicklung wie 5.6.1.2. mit Ergänzung um zwei Wandfelder

G. Dollmann 1872

Feder, Transparentpapier (34 x 124) auf Karton

Entwurf für die Verlängerung des Schlafzimmers um eine Achse. Gleichzeitig an den Ansatzstellen der Balustrade Einführen der Würdeform eines Pilasters. Darüber je eine Gruppe mit spielenden Putti.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1999

- 5.6.1.4. Entwurf für ein Wandfeld der Bettnische

F. Seitz 1871

Gouache mit Gold, Zeichenkarton (55,3 x 39,5)
Bez.: Hohlkehle/ Hier folgt die Wiederholung der
Wand/ Ein Drittheil der Wandrotunde im
Schlafzimmer

Dollmann zeichnete diese Darstellung nachträglich in seine Wandabwicklung ein. Gehört zu 5.6.6.1.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2029

Lit.: 58 Nr. 610

5.6.2. Perspektivische Ansichten

5.6.2.1. Ansicht von Osten

Sign. unten rechts: Angelo Quaglio 1871

Aquarell mit Gold, Zeichenkarton (39 x 53,5)
auf Pappe

Zustand vor der Veränderung von 1872

SV Depot L.II.Mus. 265

Lit.: 58, Nr. 609

5.6.2.2. Ansicht von Norden

E. Obermeier 1873

Blei, Zeichenkarton (35 x 47) auf Pappe

1873 erteilte der König den Auftrag, von den Räumen in Linderhof gestochene Ansichten anfertigen zu lassen (Korr. Duff. 1.7. 1873) L.II.Mus. Nr. 1995a und b wurden nach dem vorliegenden Blatt gestochen. Bilder der anderen Räume sind nicht erhalten.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1996

5.6.2.3. Ansicht von Nordosten

Fotografie nach einem im Original verschollenen Bild von W. Hauschild 1873

Zustand nach der Erweiterung um eine Achse und
Abänderung des halbkreisförmigen Raumabschlusses.

Foto Marburg Nr. Z 18456

5.6.3. Entwurf für den Plafond

Sign. unten rechts: Ch. Jank inv. 1871

Bez.: Plafond des Schlafzimmers

Bezeichnung der mythologischen Darstellungen und
der zugehörigen Pflanzen: Ariadne und Bacchus/
Palme und Wein/ Amor und Psyche/ Palme und Rosen/
Die keusche Diana betrachtet den schlafenden
Endymion/ Ahorn Tanne/ Venus liebkost Adonis/
Akazie Palme/ Venus und Mars/ Lorbeer u. Palme
Auf Wunsch des Königs (Korr. Düff. 4.1.1872), da
Venus zweimal vorkomme, "Venus und Mars" durch "Ju-
piter und Jo" ersetzt.

Zustand vor dem Umbau von 1873

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2034

Lit.: 58 Nr. 612

5.6.4. Entwurf für das Fußbodenparkett

A. Seder (?) 1871

Braune Feder, Transparentpapier (103 x 60) auf
Karton

Entworfen bei der Umgestaltung des Raumes 1873.
Obwohl das Auslegen mit einem Teppich (vgl. 5.6.2.3.)
geplant war, am Rand reiche Einlegearbeiten.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2003

5.6.5. Entwurf für das Prunkbett mit Baldachin

A. Seder (?) 1871

Gouache mit Gold, Zeichenkarton (59 x 45,5) auf
Pappe

Entspricht im wesentlichen der Ausführung des im letzten Krieg weitgehend zerstörten Bettes, das aus dem Besitz des Bayerischen Nationalmuseums in die Bestände des L.II.Mus. überging. 1886 war es zunächst zusammen mit anderen Gegenständen an das Kunstgewerbemuseum in Straßburg verkauft worden und ging dann 1908 nach München zurück; zu einer Zeit also als die Kunst Ludwigs II. noch in hohen Ehren stand.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 921

Lit.: 58 Nr. 611

5.7. Gobelinzimmer

5.7.1. Wandabwicklungen

5.7.1.1. Gemeinsamer Entwurf für das östliche und westliche Zimmer

G. Dollmann 1874

Braune Feder, Zeichenkarton (48 x 123) auf Leinen
Bez.: Linderhof Ansicht der Gobelinzimmer

Da aufgrund der Anordnung von Fenstern und Türen eine spiegelbildliche symmetrische Anordnung innerhalb des Raumes nicht möglich war, mußte eine vollständige Abwicklung des Raumes gegeben werden. Beide Räume zunächst vollständig analog geplant, um wie schon bei den Hufeisenkabinetten eine den Hauptraum flankierende Pendantwirkung hervorzurufen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2053

5.7.1.2. Pause von 5.7.1.1.

Baubüro Dollmann 1874

Braune Feder, Transparentpapier (48 x 123) auf Karton

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2052 a

5.7.1.3. Abwicklung des westlichen Gobelinzimmers

G. Dollmann 1874

Braune Feder, Transparentpapier (46 x 120) auf
Karton und Leinen

Bez.: Linderhof Ansicht des westlichen Gobelin-
zimmers

Angaben für das Programm:

Themen der Gobelins: "Blaue Traube"; "Dudelsack-Pfei-
fer"; "Amors Opfergabe"; "Dolce
farniente"

Allegorien der Surporten: "Musik", "Malerei", "Poesie",
(später durch Geschichte
ersetzt)

Geschnittzte Allegorien der Wandfelder nur mit Zahlen
bezeichnet.

Für Kleinplastik auf dem Kamin: "Diana" "Apollo",
"Venus".

Unten Maßstab von 17 Fuß

Für die Surporten Wunsch des Königs: "Als Surporte
der Gobelinzimmer wollen Seine Majestät nicht Bil-
der sondern Gegenstände haben, soll mit Dollmann
besprochen werden." (Korr. Duff. 30.1.1874)

Bilder in Umrissen angedeutet. Gegenüber dem ersten
Entwurf anstelle des Konsoltisches das Pianino-Aelo-
dikon (dazu vgl. 58 Nr. 440-444 und 5.7.3.3.)
Bis auf die Hohlkehle wie die Ausführung.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2051

5.7.1.4. Abwicklung des östlichen Gobelinzimmers

G. Dollmann 1874

Braune Feder, Transparentpapier (44 x 119) auf
Karton und Leinen

Bez.: Ansicht des östlichen Gobelinzimmers

Angaben für das Programm:

Themen der Gobelins: "Triumph des Bacchus", "Entfüh-
rung der Europa"; "Pygmalion
und Venus"; "Aurora entführt
Kephale" (Die beiden letzteren
zunächst ausgeführt, dann er-
setzt durch: "Diana und Endymi-
on" u. "Boreas raubt Orytheia")

Geschnitzte Allegorien der Wandfelder nur mit Zahlen bezeichnet. (Die Auswahl der Themen hatte der König Dollmann überlassen; (vgl. Korr. Düff. 9.7.1874)

Für Kleinplastik: "Rococovase", "Rococovase". (Beide
- "Perron") "Gruppe des Ruhmes";
"die 3 Grazien"

Unten Maßstab von 17 Fuß

Wie 5.7.1.1. Bis auf die Hohlkehle im wesentlichen wie die Ausführung

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2051

5.7.2. Plafondentwürfe

5.7.2.1. Entwurf für den Plafond des östlichen Zimmers

G. Dollmann 1874

Braune Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (49 x 45)
Bez.: Linderhof Plafond des östlichen Gobelinzimmers

Gehört zu 5.7.1.4. In den Eckkartuschen, die nicht mehr wie auf der Wandabwicklung als Vierpässe erkenntlich sind, Darstellungen der Tageszeiten.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2054

5.7.2.2. Plafondentwurf für eines der Gobelinzimmer (?)

G. Dollmann 1874

Feder und Blei, Zeichenkarton (64 x 47)

Im ovalen Mittelfeld Venus im Bade.
Die Zeichnung stellt durch Einführen einer geschlossenen Hohlkehle und eines Deckenbildes möglicherweise eine Zwischenstufe auf dem Weg zur ausgeführten Plafondgestaltung dar.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2055

5.7.3. Details

5.7.3.1. Entwurf des Bildes "Amors Opfergabe" im westlichen Gobelinzimmer

H.v. Pechmann 1874

Feder, mehrfarbig aquarelliert, Zeichenkarton(64 x 48)
Korrektur: Genius etwas höher

Links unten: Heinr. v. Pechmann, Entwurf f. Schloß
Linderhof. (Stammt nicht aus der Erbauungszeit)

Nach Boucher. Quadratierung zur Übertragung auf die Wand. Da eine Ausführung als Gobelin voraussichtlich sehr lange dauern würde, wurden, um den Raum vollenden zu können, auf grober Leinwand gemalte und dadurch gobelinartig wirkende Bilder zunächst als Provisorien angebracht. Sie entsprachen den Wünschen des Königs und verblieben daher an Ort und Stelle (Keinesfalls aus Kostengründen!) Farbgebung in dunklen stark gebrochenen Tönen. In der Ausführung Aufhellung des Kolorits, um die Bilder dem farblichen Zusammenhang des Raumes einordnen zu können.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 989

5.7.3.2. Entwurf des Bildes "Dolce farniente" im westlichen Gobelinzimmer

H. v. Pechmann 1874

Feder, mehrfarbig aquarelliert, Zeichenkarton
(64 x 48)

Bez.: links unten: Heinr. v. Pechmann 1826-1905
(neuere Aufschrift)

Nach Boucher. Vgl. 5.7.3.1.
(In 58 unter Nr. 525-528 Entwürfe Pechmanns in Originalgröße für das östliche Gobelinzimmer verzeichnet. Auf grober Leinwand gemalt.)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 990

5.7.3.3. Entwurf zu einem Pianino-Aeolodikon, Front- und Seitenansicht

Sign. unten rechts: Adolph Seder art. Vorstand des Kunstgewerbevereins 1871.

Feder, laviert, Zeichenkarton (47,5 x 32,5)
Unten Maßstab von 6 Fuß

Entspricht der Ausführung. Vorentwürfe vgl. 58, Nr. 441 - 443.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2050a

Lit.: 58 Nr. 444

5.8. Spiegelsaal

5.8.1. Wandabwicklung

Baubüro Dollmann 1874
(Nach der summarischen Art der Zeichnung handelt es sich wohl nicht um ein eigenhändiges Blatt Dollmanns, sondern um eine Pause nach seinem - verschollenen - Entwurf.)

Feder, Transparentpapier (50 x 154) auf Karton
Bez.: Spiegelsaal
Unten Maßstab von 15 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2073

5.8.2. Perspektivische Ansichten

5.8.2.1. Ansicht von Süden mit zentraler Nische

Sign. unten rechts: J. De la Paix 1874

Gouache mit Gold, Zeichenkarton (34,5 x 41,3)

Die blauen Seidenbespannungen später durch Spiegel ersetzt. Änderung der Decke.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2083

Lit.: 58 Nr. 567; Abb. S.22

5.8.2.2. Ansicht gegen die Westwand

Sign. unten rechts: Jos. De la Paix. 74

Gouache mit Gold, Zeichenkarton (47 x 65)

Gehört nicht zu 5.8.2.1., sondern wurde nach einem abgeänderten Entwurf Dollmanns angefertigt.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2076

Lit.: 58 Nr. 568

5.8.2.3. Ansicht des ausgeführten Raumes, gegen die Nische hin

wohl 1876

Stahlstich, Papier (45 x 56) auf Karton

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2071 b

Lit.: Gartenlaube 1886

5.8.2.4. Ansicht des Spiegelkabinetts der "Reichen Zimmer" in der Münchner Residenz

wohl 1874

Feder, Transparentpapier (37 x 35) auf Karton

Wurde zusammen mit Plänen für Linderhof aufbewahrt. Vorarbeit für den Entwurf des Linderhofer Spiegelsaales. Reduzierung der Ornamentik.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2070 b

5.8.3. Plafondentwürfe

5.8.3.1. Gesamtentwurf

G. Dollmann (Ornamentik) und E. Schwoiser(?)
Malerei) 1874

Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (57 x 48)
Bez.: Projekt I

Hohlkehle wie 5.8.1., in der Ausführung einheitlich vergoldet. In den Kartuschen Szenen aus der Erzählung von "Amor und Psyche" Mittelbild: "Venus im Bade" nach Boucher. Bild der Nische unkenntlich.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2066

5.8.3.2. Entwurffragment des Plafonds

G. Dollmann (?) 1874

Feder und Blei, Zeichenkarton (57 x 40)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2035

5.8.4. Entwurf für das Fußbodenparkett

A. Seder (?) 1874

Braune Feder, Zeichenkarton (103 x 60)

Korrigierte Mittelrosette aufgeklebt. Darauf angedeutete Bourbonenlilie.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2004

5.8.5. Details und Möbel

5.8.5.1. Kartuschen für die Hohlkehle mit Darstellungen
bis aus der Erzählung von Amor und Psyche
5.8.5.7.

Sign. F.W. (Franz Widmann) 1874

Feder, braun laviert, grauer Karton (31 x 41)

Beschriftung der einzelnen Blätter:

"Venus sendet Amor zu Psyche"

"Psyche wird auf Befehl Amors durch Zephyr entführt"

"Psyche schaut Amor im Schlaf"

"Pan tröstet die verlassene Psyche"
"Psyche und Amor im Olymp"
"Psyche im Dienst der Venus"
"Psyche öffnet die Büchse der Proserpina:
Strafe der Neugierde"

Nach einer Reihe von Vorstudien (L.II.Mus.Nr. 2065a bis 2065h) wurden diese sieben Entwürfe zur Ausführung bestimmt. Daher auch die unterschiedlichen Formen der Bildfelder. Zu den verworfenen Darstellungen gehörten: "Psyche öffnet die Büchse der Proserpina und verfällt in stygischen Schlaf"; "Psyches Rückkehr von der Proserpina"; Jupiter nimmt Psyche in den Olymp auf und verbindet dieselbe mit Amor"; "Amor entführt Psyche"; "Psyche als Sklavin der Venus".

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2064 a-g

5.8.5.8. Vorentwurf zu den Kaminen

A. Seder 1874

Gouache, mehrfarbig, Zeichenkarton (37,2 x 40,5)
Bez.: oben rechts: Spiegel-Zimmer Cheminée

Der König wünscht, daß die Kamine "in Lapislazuliourniert werden" (Korr. Düff. 21.7.1874). Daher wünscht er auch eine Beschreibung des Lapislazulizimmers aus Petersburg.

"Kaminzeichnung von Seder wird zurückgeschickt, weil Seiner Majestät die ganze Auffassung nicht gefallen hat. Der reine Rokokostil sei nicht eingehalten, die Bronzeverzierungen sind zu feinlienig und so doch wieder zu überfüllt angebracht. Der ganzen Zeichnung fehlt der richtige Schwung, weil die Verzierungen zu übertrieben gewunden sind. Die Genien sollen eine schiefere Stellung erhalten und überhaupt die Grundlage "lapis" mehr hervortreten" (Korr. Düff. 12.12.1874)

Weitere Vorentwürfe L.II. Mus. Nr. 2067a, 2067 d-f.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2067 c

Lit.: 58 Nr. 571

5.8.5.9. Entwurf zu den Kaminen

A. Seder 1874

Gouache mit Gold, Zeichenkarton (37,2, x 40,5)
Bez. links unten: Von seiner Majestät dem Könige
genehmigt worden. München am 25. Februar
1874. Königliches Hofsekretariat. Döfflipp.

Ausgeführte Form.

Zunächst wurden die Kamine in "Imitation" her-
gestellt, "damit es schneller geht" (Korr.Döff. 2.1.75)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2067 b

Lit.: 58 Nr. 572

5.8.5.10. Entwurf zum Schreibtisch, Ansicht und Grundriß

Sign.links Mitte: Ad. Seder 1874

Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (25,4 x 35,4)

Der Auftrag dazu lautete: "Im neuen Spiegelzimmer soll ein Schreibtisch aufgestellt werden, weil das neue Porzellantintenzeug dort seinen Platz finden soll. Tisch muß entweder ganz aus Porzellan werden oder aus Rosenholz mit Bronzeverzierungen und mit vergoldeten Genien. Aufsatz und mehrere Füße gewünscht" (Korr.Döff. 25.1.1874). In der Ausführung Porzellanplatten in die Bronzebeschläge eingelassen. Entwürfe der Bilder: 58 Nr. 577-582.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2068 a

Lit.: 58 Nr. 576

5.8.5.11. Entwurf für Bronzebeschläge des Schreibtisches zur Rahmung von Porzellanplatten

A. Seder (?) 1874

Feder, Zeichenpapier (48 x 62,5)

5.9. Vestibüle I und II

5.9.1. Wanddetail des ersten Vestibüls

Baubüro Dollmann 1874

Feder

Unten Maßstab von 6 Fuß

Säulenmotiv mit Nische und Kandelaber
Entspricht der Ausführung

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1890

5.9.2. Entwurf zum Plafond des zweiten Vestibüls

Baubüro Dollmann 1874

Feder, Zeichenkarton (75 x 53)

Unten Maßstab

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2057

5.9.3. Entwürfe für das Reiterstandbild Ludwigs XIV.

5.9.3.1. Entwurf des Standbildes im Profil. Hohes Postament.

Anton Heß (?) 1875

Feder, mehrfarbig laviert, und aufgeklebte Fotografie der Reiterfigur, Zeichenkarton (53 x 31) auf Pappe
Bez.: Regi Optimo. Lutetia 1699

Auftrag des Königs: "Statue Ludwigs XIV. zu Pferd soll in Linderhof aufgestellt werden" (Korr. Düff. 3.7 1875)

Da Heß das Standbild ausführte, möglicherweise auch der Entwurf, der eine Statue von M. Desjardin zum Vorbild hat, von ihm.

Das Kleben von Fotografien in gezeichnete Entwürfe war ein durchaus übliches Verfahren; so Makart (76 Nr. 105)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1886 a

5.10. Treppenhaus

5.10.1. Wandabwicklungen

5.10.1.1. Aufriß des mittleren und linken Wandfeldes im ersten Stock

G. Dollmann 1874

Feder und Blei, Zeichenkarton (37 x 47)
Unten Maßstab von 10 Fuß

Ein drittes Wandfeld mit Bleistift angedeutet.
Die Aufschrift: "Für die beiden Querwände" besagt,
daß die Gestaltung des Mittelfeldes auch auf die
Stirnwände des Raumes übertragen werden sollte.
So wurde es ausgeführt.

SV Depot L.II.Mus. ohne Nummer

5.10.1.2. Wandabwicklung des westlichen Durchgangsraumes zu dem Gobelinzimmer hin.

Baubüro Dollmann 1874

Feder und Blei, Zeichenkarton (46 x 67)
Unten Maßstab von 10 Fuß

Der östliche Raum wurde analog gestaltet.

SV Depot L.II.Mus. ohne Nummer

5.10.2. Details

5.10.2.1. Entwurf zum Kompositkapitell einer Säule, Aufriß und Grundriß

Baubüro Dollmann 1874

Feder, Zeichenkarton
Unten Maßstab von 1 Fuß

Nicht ausgeführt

SV Depot L.II.Mus. Nr.

- 5.10.2.2. Entwurf zum Kompositkapitell eines Pilasters,
Aufriß, Grundriß und Schnitt

Baubüro Dollmann 1874

Feder, Zeichenkarton
Unten Maßstab von 1 Fuß

Ausgeführte Form. Auch für die Säulen.

SV Depot L.II.Mus. Nr.

- 5.11. Schlafzimmer 1884/86

- 5.11.1. Wandabwicklungen

- 5.11.1.1. Abwicklung der Ostseite mit Prunkbett

Sign. unten rechts: Eug. Drollinger.Arch./1884

Feder, teilweise aquarelliert, Zeichenkarton
(45,3 x 92) auf Pappe
Bez.: Blindthüre/ Cheminée/ Thür/ Bettbalustrade/
Bettachse

SV Depot L.II.Mus. 268

- 5.11.1.2. Fensterwand des Schlafzimmers

Eugen Drollinger 1884

Feder, grau laviert, Zeichenkarton (62 x 55),
auf Pappe
Bez.: Fensterwand/ Fenster/ Balkonthüre/ Fenster

Für Konsoltische und Spiegel wurde 5.11.3.5. als
Detailentwurf angefertigt

SV Depot L.II.Mus. ohne Nummer

5.11.2. Plafondentwürfe

5.11.2.1. Gesamtentwurf der Decke

Links unten neuere Beschriftung: Prof. Aug. Spieß/
Ornamentales von Arch. E. Drollinger/München 1884/85

Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (70,5 x 65)
auf Pappe

Apoll mit dem Sonnenwagen über der Bettnische.
Über dem Hauptraum Apotheose Ludwigs XIV.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 267

Lit.: 58 Nr. 613

5.11.2.2. Detail aus der Hohlkehle der Ostseite

E. Drollinger 1885

Feder, Mischtechnik mit Gold, Zeichenkarton (26 x 58)
auf Pappe

Bez.: Kgl. Schloss Linderhof Schlafzimmer
Plafondhohlkehle/ Spiegelmitte/ Bett-Balustrade
München im November 1885

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2022

5.11.3. Details

5.11.3.1. Aufriß einer Tür mit Surporte

J. Hofmann 1885

Braune Feder, mehrfarbig aquarelliert, Zeichenkarton (67 x 46)

Bez.: Kgl. Schloss Linderhof Schlafzimmer
Thüre mit Surporte 1/10 nat. Größe
München im Mai 1885

Tür und Surporterahmen kamen zur Ausführung,

die romantische Landschaft wurde durch ein Sujet aus dem Hofleben der Bourbonen ersetzt.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2014

5.11.3.2. Aufriß eines Kamins und Spiegels mit breitem Rahmen

Sign. unten rechts: E. Dröllinger 1885

Braune Feder, grau und gelb laviert, Zeichenkarton (70 x 51)

Bez.: Kgl. Schloss Linderhof/ Schlafzimmer/ Spiegel über dem Cheminée 1/10 nat. Größe München, Juni 1885

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2015

5.11.3.3. Wie 5.1.3.4.

Sign. unten rechts: J. Hofmann

Schwarze Feder, grau und gelb laviert, Transparentpapier (66 x 37) auf Karton

Bez.: Kgl. Schloß Linderhof/ Spiegel über dem Cheminee 1/10 nat. Größe München im November 1885

Bei der großen stilistischen Übereinstimmung mit 5.1.3.5. ist anzunehmen, daß der Schriftzug Hofmanns lediglich einen Sichtvermerk bedeutet und das Blatt gleichfalls von Dröllinger gezeichnet wurde.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2016

5.11.3.4. Spiegel mit Konsoltisch

Baubüro Hofmann 1885

Feder, Transparentpapier (75 x 45)

Bez. Kgl. Schloß Linderhof/ Schlafzimmer/ Spiegel mit Consoltisch aus Porzellan, 2 Stück 1/10 nat. Größe München im Mai 1885

A. Seder hatte 1871 für das Schlafzimmer einen Konsoltisch mit Spiegel entworfen, der auch aus-

geführt wurde (58 Nr. 597 b). Dieses Ensemble wurde nun den veränderten Proportionen angepaßt und mit einigen Änderungen im Detail in Meißner Porzellan erneut ausgeführt.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2017

5.11.3.5. Entwurf für ein gesticktes Panneau der Bettnische

E. Drollinger 1884

Gouache, blau mit Gold, Zeichenkarton (64 x 45)
Bez.: Königliches Schloß Linderhof/ Königliches
Schlafzimmer/ Paneaux (sic)
München Dezember 1884

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2043 b

5.11.3.6. Aufriß eines Sockels mit Ornamentformen

Baubüro Hofmann 1885

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (95 x 47)
Bez.: Kgl. Schloß Linderhof/ Schlafzimmer/
Postament an der Balustrade

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2028

5.11.3.7. Ornamentdetail

Baubüro Hofmann 1885

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (80 x 25)
Bez. Kgl. Schloß Linderhof Schlafz. Spaletten-
füllungen (schmale) an der Balkon-Thüre F
München Oct. 1885

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2027

5.11.3.8. Wie 5.11.3.8.

Baubüro Hofmann 1885

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (87 x 29)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2026

5.11.3.9. Ornamentdetail

Sign. J. Hofmann 1885

Pinzel und Blei, Zeichenpapier (63 x 45)
Bez.: Kgl. Schloß Linderhof Schlafzimmer
Pilaster der Balustrade

Von Hofmann möglicherweise als eine Art Muster
gemeint.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2025

5.11.3.10. Entwurf einer Palme für die Bettnische

Sign. unten rechts J.Hof. 1885

Pinzel und Blei, Zeichenkarton (82 x 67)
Bez.: Hauptsims/ Kgl. Schloß Linderhof/ Schlaf-
zimmer/ Palmenhaupt/ 4 Stück

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2030

5.11.3.11. Aufriß der Bettbalustrade mit Puttenleuchtern

Sign. unten rechts: Eug. Drollinger 1885

Feder, grau laviert, Zeichenkarton (32 x 63)
Bez.: Königliches Lustschloß Linderhof
Bettbalustrade

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2008

5.11.4. Entwürfe für Textilien

5.11.4.1. Entwurf zum Teppich

E. Drollinger (?) 1885

Gouache, mehrfarbig, Zeichenkarton (64,5 x 51)

Bez.: Königl. Schloß Linderhof/ Schlafzimmer
Bodenteppich
München im Oct. 1885

In Art eines Plafonds ornamentiert. Reliefwirkung.
Solchen weitverbreiteten "Ungeschmack" rügt Falke
(19) auf das schärfste.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2032

5.11.4.2. Entwurf zum Lambrequin des Betthimmels

E. Drollinger 1885

Feder, teilweise aquarelliert, Zeichenkarton
(57 x 83,4)

Bez.: Schloß Linderhof. Schlafzimmer./ Bettbaldachin
(abgewickelt) Stickerei. München im November 1885

Derartige Blätter (vgl. 5.11.4.3.) dienten den
ausführenden Ateliers als Vorlage für die Sticke-
reien. Da durch den Tod des Königs der Auftrag
nicht mehr vergeben werden konnte, gelangte das
Blatt in das königliche Archiv und nicht, wie
sonst üblich, in den Besitz der Fertigungsbetriebe.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2036

Lit.: 58 Nr. 615

5.11.4.3. Detail des Lambrequins

E. Drollinger (?) 1885

Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (81 x 100)

Bez.: Kgl. Schloss Linderhof. Schlafzimmer Innerer
Lambrequin: Bettbaldachin
München, Dez. 1885

Für die Ausführung ein Raster eingezeichnet.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2037

5.12. Bad

Baubüro Dollmann 1874 (?)

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (35,2 x 27,5)
Bez.: Kg. Schloß Linderhof Marmor-Bad
Durchschnitt

Das Bild "Venus im Bade" wohl von A. Heckel.
Ausgeführt. (Heute stark beschädigt, fast unkennt-
lich)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 285

6. MATERIALIEN ZUM PROJEKTIERTEN THEATER

6.1. Situationsplan

G. Dollmann 1874

Feder, laviert, Zeichenkarton (29,5 x 52,1)
Bez.: Schnitt des Schloß- und Theaterbaues in
Linderhof

Unten Maßstab von 500 Fuß

"Es sollen zwei Bilder gemalt werden, und zwar eines den jetzt in Arbeit begriffenen Garten des Linderhofes darstellend. Das Bild soll so aufgefaßt werden, als stünde man auf dem Balkon des Spiegelzimmers und würde so den Garten vor sich liegen sehen, vis á vis, also auf der obersten Terrasse ein im Roccoostyl gebautes Theater erblicken, ebenso alle Figuren, Vasen und Brunnen etc. des Gartens." (Korr. Düff. 1.10.1874) Dollmann benutzt diesen Auftrag als Anlaß zur Projektierung eines entsprechenden Theaterbaues. Um etwaige Bedenken Ludwigs II. von vornherein zu beseitigen, schickt er folgendes Gutachten an den König: "Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König Allernädigster König und Herr! Euer Majestaet haben seiner Zeit dem königlichen Hofrath Herrn von Düfflipp den Befehl ertheilt, eine malerische Ansicht des Linderhof-Terrains in seiner Vollendung vom Balkon des Spiegelzimmers aus gesehen, mit dem nach Süden abschließenden Object eines kleinen Theater-Baues auf dem Plateau des Linder-Bichels herstellen zu lassen, deren Ausführung dem Hofmaler F. Knab übergeben wurde.

Der allerunterthänigst Unterzeichnete nahm an Ort und Stelle die Perspektive des Terrains in seiner jetzigen Gestalt von dem anbefohlenen Standpunkt aus vor und projektierte hierzu unter Zugrundelage der Motive des im vergangenen Jahr allerunterthänigst vorgelegten Interieurs ein kleines Theater, während der Kg. Hofgärten-Director Effner die ihm zugewiesenen Arbeiten vertrat.

Die in Größe, Lage und Verwendung zu vergleichenden Gebäude, welche dem nachfolgenden allerehrfurchtsvollsten Gutachten unterliegen, sind 1. das Kg. Schloß, 2. das im Project aufgestellte Theatergebäude, von denen ersteres in der Mulde des Gebirgsstockes und des Linder-Bichels steht, letzteres auf dem Plateau des Linder-Bichels an-
genommen ist.

Das königliche Schloß hat eine Gesamtbreite in der Achse des Kg. Arbeits- und Speisezimmers von 93.0' und eine Gesamthöhe von der Anfahrt aus bis zum First des Zwinger-Daches von 50.0' bei einer Gesamttiefe von 86.0'.

Das im Project aufgestellte Theater-Gebäude hat in seiner vorderen Front, gegenüber dem königlichen Schloß-Gebäude eine Breite von 55.0' und im Durchschnitt durch den Bühnenraum von 94.0' indem zu der Bühnenbreite noch die Dimensionen der Garderoben zu rechnen sind. Der Vorbau in einer Breite von 60.0' hat eine Tiefe von 70.0' nothwendig und besteht in dem Vestibül, dem Treppenhaus, dem Foyer, Eurer Majestaet Loge, dann in dem Auditorium, an das sich der Bühnenraum mit den Garderobes-Anlagen anschließt. Die Höhe dieses Vorbaues von Parterre zum First beträgt 36.0', während die Höhe des Bühnenraumes 46.0' verlangt, um im Dachraum die Schnür-Mechanik einzusetzen.

Die beiden Gebäude stehen in horizontaler Entfernung circa 540 Fuß auseinander und liegt das Theater-Gebäude 70 Fuß höher als das Schloß-Gebäude.

Die von dem k. Hofmaler Knab ausgeführte Aquarelle zeigt den wirklichen Eindruck nicht, in dem die Farben-Perspektive bei der Entfernung von 540 Fuß nicht genügend ausgedrückt ist, wie auch die 2te Terrassen-Anlage mit ihrem Treppenbau im Vergleich zu den Hauptobjecten in viel zu mächtiger Bedeutung erscheint.

Die allerehrfurchtvollst unterbreitete Beilage zeigt den Längenschnitt des natürlichen Terrains in Relation mit den beiden Gebäuden und ist hierdurch das Verhältniß der beiden Objecte in Größe und Situation ausgedrückt. Wenn auch nach dieser Profilzeichnung die Längen-Façade des Theaterbaues gegenüber dem Schloßbau größer und bedeutungsvoller sich erhebt, so möchte doch in der Natur durch die perspektivischen Linien der Eindruck untergeordneter erscheinen, da nur der Vorbau mit einer Breite von 55.0', einer Höhe von 36.0' mit einer Tiefe von 70' für den Theaterbau in Vergleich zu ziehen ist.

Als Dimensionen-Vergleich gilt demnach
1. für das königliche Schloß Breite: 93.0', Höhe: 50.0', Tiefe:-86.0', 2. für den Theaterbau, Breite:55.0', Höhe: 36.0', Tiefe: 70.0', wobei noch der Erwähnung würdig ist, daß die Seiten-Façade des Baues auf dem Linderbichel durch Waldgruppen von Osten und Westen gedeckt wird.

Diese Relationen leiten den allerunterthänigst und allerehrfurchtswollst Unterzeichneten zu dem Gutachten,

"daß durch ein Gebäude mit Allerhöchst bezeichneter Verwendung bei möglichster Beschränkung sämtlicher Raumverhältnisse auf dem von Euer Majestaet Allerhöchst bestimmten Plateau des Linderbichels eine Beeinträchtigung für das um 70 Fuß tiefer gelegene königliche Schloßgebäude nicht entstehen wird."

Bauliche Schwierigkeiten werden nicht in Aussicht zu nehmen sein, da der Grund Felsen verspricht. Eine provisorische Fahrstrasse zum Material-Transport wird unbeschadet der Gartenarbeiten vom westlichen Hang des Bichels angelegt werden können.

In allertiefster Unterthänigkeit und Ehrfurcht erstirbt

Euer Majestaet

allerunterthänigst treuehorsamster

Dollmann

München, am 30.November 1874

(GHA 871)

Blickrichtung vom Balkon des Schlosses eingezeichnet.
Pause des Planes L.II.Mus. Nr. 2123

SV Depot L.II.Mus. Nr. 289

Lit.: 58 Nr. 420; 59 S. 43/44

6.2. Innenansichten

6.2.1. Ansicht des Cuvilliés Theaters in der Münchner
Residenz. Blick zur Bühne hin.

Sign. unten links: Lange wohl 1870

Nach dem verschollenen Original Fotografie von
J. Albrecht auf Karton

Ausdruck der Beschäftigung Ludwigs II. mit einem
die Illusion einzelner Theaterstücke vervollstän-
digenden Ambiente. Eigens für den König über die
Welt der Bourbonen geschriebene Stücke ließ die-
ser immer im "Alten Residenztheater" aufführen.
Daß der König während seiner ausgedehnten Aufent-
halte auf dem Land nicht auf einen derartig per-
fekten Illusionszusammenhang verzichten wollte,
ist naheliegend. Der Gedanke eines außerhalb
Münchens eigens für ihn gebauten Rokokotheaters
entstand daher schon früh; ohne zunächst über
die Interieurplanung hinauszugehen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2121 c

6.2.2. Entwürfe A. Seders

6.2.2.1. Entwurf zum Innenraum eines dreigeschoßigen
Theaters

Sign. unten rechts: Entw. und gezeichnet von Adolf
Seder Arch. 1872

Braune Feder, Zeichenkarton (49 x 63)

Die "Beschreibung der perspektivischen Theaterzeich-
nung" (GHA K 56 L 4 Nr.81) zeigt, daß das Blatt
zu Grundriß 3.1.1.11. gehört.

Anlehnungen an das Cuvilliestheater.
Plafond mit mythologischen Darstellungen.
Keine zugehörigen Architekturentwürfe; außer 3.1.1.11.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2134

- 6.2.2.2. Ausschnitt aus der Wandgliederung eines Theaterinnenraumes, dreigeschoßig und dreiachsig, mit Königsloge in der Mitte.

Sign. unten rechts: Entwurf Ad. Seder art. Vorstand des Kunstgewerbevereins 1872

Braune Feder, Zeichenkarton (66 x 46) auf Leinen
Unten Maßstab von 10 Fuß

Vergrößerter und detaillierter Ausschnitt aus
6.2.2.1. Geringfügige Änderungen.
Über der Königsloge das bayerische Wappen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2135

- 6.2.2.3. Ausschnitt der Wandgliederung eines Theaterinnenraumes, zweigeschoßig und dreiachsig, Königsloge in der Mitte.

Sign. unten rechts: Entwurf von Adolf Seder, Architekt, 1876

Braune Feder, Zeichenkarton (67 x 52)
Unten Maßstab von 20 Fuß

"Seder soll den Auftrag bekommen, die vom Hofbaudirektor Dollmann gefertigte Zeichnung des Theaters noch einmal auszuführen. Seder hat einmal die große, für dieses Theater gedachte Loge allein gezeichnet, und ist diese Arbeit zur größten Zufriedenheit der Majestät ausgefallen." (Korr. Duff. 4.1.1876) "S. habe mehr Schwung als D."
Kostenvoranschlag des Theaters GHÄ 870.
"Theater um ein Drittel teurer als Kapelle", (vgl. 7.3.) "daher soll lieber Kapelle gebaut werden" (Korr. Duff. 21.1.1876). Damit wurde das Projekt endgültig fallengelassen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2137a

Lit.: 58 Nr. 390

6.2.3. Entwürfe Dollmanns

6.2.3.1. Entwurf zum Innenraum

Sign. unten rechts: entworfen G. Dollmann 1873

Braune Feder, braun laviert, Zeichenkarton (52 x 62)
auf Pappe

Bez.: I. Project

Dollmann verarbeitet die vorausgehenden Entwürfe Seders. Entscheidende Änderung ist die Verkleinerung von 15 auf 9 Achsen, die Reduzierung um ein Geschosß und die Bindung der bei Seder sehr hohen Attikazone an das zweite Geschosß. Keine Proszeniumslogen. Die Brüstungen der unteren Logen vor die Stützpfeiler vorgezogen: Vorbereitung eines späteren Projektes. Zu diesem Interieur noch keine Außenarchitektur vorgesehen.
Vgl. 6.1.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2139a

6.2.3.2. Wie 6.2.3.1.

Sign. unten rechts: G. Dollmann 1874

Braune Feder, braun laviert und weiß gehöht,
Zeichenkarton (52 x 61,4) auf Pappe
Auf dem Untersatzkarton bez.: II. Project

Die Stützen der unteren Logenreihe weggenommen, die der oberen als freistehende Pfeiler, ohne Verbindung zur Attika. Sie tragen vollplastische Figurengruppen.

SV Depot L.II.Mus. Br. 2138

Lit.: 58 Nr. 389; 59, S. 44.

6.3. Außenansichten und Aufrisse

6.3.1. Arbeiten G. Dollmanns

6.3.1.1. Fassadenaufriß und zugehöriger Teil des Grundrisses

G. Dollmann 1874

Blei, teilweise laviert, Zeichenkarton (33 x 47)

Hohes Terrassenuntergeschoß (vgl. Fassadenaufriß des Hauptgebäudes 3.2.3.4.). Kolossale, durch zwei Geschoße reichende Pilasterordnung des Mittelrisalites und der seitlichen Säulenstellung. Kleines Kuppeldach über der Mitte; großes Dach über dem Bühnenhaus angedeutet. "Für die Hauptfront des Gebäudes ist dieselbe Construction wie bei dem Hauptgebäude angenommen, während der Bühnenbau in einfachster Bauweise ausgeführt gedacht ist." (Dollmann in einer Bemerkung im GHA 871)) Nach der vorliegenden Zeichnung wurde die Ansicht Knabs (6.3.2.) angefertigt. Da das Blatt nur als Vorlage für Knab gedacht war, keine zugehörigen Pläne vorhanden.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2133 c

6.3.1.2. Ansicht der Hauptfassade

Sign. unten rechts: G. Dollmann 1875

Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (40 x 42,8)
auf Pappe

Letzte Fassung des Projektes: Über der Freitreppe fünfsäuliger Mittelbau mit Säulenportici, zurückliegendem Bühnenbau und zusammenschließenden Dachformen. Im Hintergrund der "Kuchelberg". Zugehörig: Grundrisse 6.4., Schnitte 6.5., Seitenansicht 6.3.1.4.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 286

Lit.: 58 Nr. 421; 59 Abb. 30

6.3.1.3. Wie 6.3.1.2.

G. Dollmann 1875

Blei, Zeichenpapier (30 x 49)
Unten Maßstab von 40 Fuß

Aufriß ohne jedes dekorative Element. Gehört zu einer Serie (L.II.Mus. Nr. 2130a, 2130b, 2133a, 2133e) in gleicher Weise "unfertiger" Risse des Außenbaues. Studien der "rein" architektonischen Struktur.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2133f

6.3.1.4. Aufriß der Westseite

G. Dollmann 1875

Feder und Blei, Zeichenpapier (30 x 50)
Unten Maßstab von 50 Fuß

Mit viersäuligem Portikus und vortretendem Bühnenhaus.

Lage am Hang wird deutlich. Substruktionen durch Pflanzenbewuchs verdeckt.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2133a

6.3.2. Ansicht des Parks mit projektiertem Theater

Sign. unten rechts: Ferd. Knab 1874

Feder, mehrfarbig aquarelliert, Zeichenkarton
(53,5 x 71,7)

"...und projektierte ... ein kleines Theater, welches mit den von Bfner angegebenen Terrassen Anlagen und Rampen-Entwicklungen als Grundlage für die ausgeführte Aquarellzeichnung dienten." (Dollmann in einem Entwurf zu dem unter 6.1. zitierten Gutachten GHA 871)
vgl. 6.1.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 293

Lit.: 58 Nr. 423

6.4. Grundrisse

6.4.1. Grundriß des Parterres

Sign. unten rechts: Dollmann 1875

Feder, rot laviert, Zeichenkarton (58 x 42)
Bez.: Salle de spectacle. Parterre
Raumbezeichnungen eingetragen
Unten Maßstab von 60 Fuß

Letzte Fassung des Projektes. Gehört zu 6.3.3.2.
und 6.3.1.4.
Vestibül und hufeisenförmiger Zuschauerraum an
den drei Seiten von "Vorhallen" begleitet. Büh-
nenraum mit seitlichen Garderobebegrämen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2124

6.4.2. Grundriß des Obergeschosses zu 6.4.1.

Sign. unten links: Dollmann 1875

Feder, rot laviert, Zeichenkarton (42 x 38)
Bez.: Salle de spectacle Erstes Stockwerk
Raumbezeichnungen eingetragen.
Unten Maßstab von 60 Fuß

Nahezu kreisförmige Königsloge.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2128 c

6.5. Schnitte

6.5.1. Querschnitt

Sign. unten rechts: Dollmann 1875

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (23 x 32,5)
Unten Maßstab von 50 Fuß

Zeigt den Innenraum wie 6.2.3.2.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 288

Lit.: 58 Nr. 422

6.5.2. Längsschnitt

G. Dollmann 1875

Feder, mehrfarbig aquarelliert, Zeichenkarton
(23 x 32,3)

"Vestibül mit ionischer, "Foyer" mit kompositer
Ordnung.

Königsloge mit Vertäfelung und Wandgemälde.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2125

6.6. Details

6.6.1. Theaterloge mit Brüstungsgittern und großer
Draperie

Baubüro Dollmann wohl 1875

Feder und Blei, mehrfarbig aquarelliert, Zeichen-
karton (32 x 26)

Bez.: Hinter dem Gitter ist ein grünseidener Vor-
hang angebracht, welcher zugleich als Lichtschirm
dient, und zum zurückziehen gemacht ist.

Figur in der Mitte angedeutet.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2140

6.6.2. Schnitt, durch die Königsloge angelegt

G. Dollmann 1875

Braune Feder, rosa laviert, Zeichenpapier (68 x 30)
Unten Maßstab von 10 Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2136

6.6.3. Zwei Nischenfiguren und zwei Büsten

Wohl G. Dollmann 1875

Blei, Zeichenpapier (13,7 x 19,5)

Details zu 6.3.1.1.

GHA 870

7. MATERIALIEN ZUR GESTALTUNG DES AMBIENTE

7.1. Garten und Park

7.1.1. Pläne der Gesamtanlage

- 7.1.1.1. Anlage mit südlichem "Point de vue" einer Kapelle und nördlich abschließendem Bassin mit Figurengruppe

C. v. Effner wohl 1874

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (75 x 112)
Bez.: Entwurf zu Garten Anlagen um die Villa Seiner
Majestät des Königs am Linderhofe
Rechts unten: Neuere Aufschrift: C.v.Effner
ca. 1870
Unten Maßstab von 700 Fuß

Vor dem Wiederaufbau des Königshäuschens angefertigt, da dieses nicht eingezeichnet ist.
Fotografie des Planes von J.Albrecht: L.II.Mus.
Nr. 1937

SV Gärtenabteilung A - 9/7

- 7.1.1.2. Darstellung der ausgeführten Anlage mit Maurischem Kiosk, Königshäuschen und Pferdestallungen

Unten bez.: Linderhof entworfen von Carl von
Effner Kgl. bayr. Hofgärtendirektor
München
um 1900

Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (110 x 175)

Plansammlungen der Gärtenabtlg. der SV Nr. A - 9/12

Lit.: 58 Nr. 435; 47 (Abb. auf der Rückseite)

7.1.2. Details

- 7.1.2.1. Parterres um den Nordbau

Büro Effner wohl 1873

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (66 x 98,6)
Bez.: Linderhof Gartenanlagen am Königshause
a. Figur (Winter) b. Vasen c. Lorbeerbäume
in ornamentierten Gefäßen zwei Sitzplätze
Westliches Parterre a. Figur (Herbst) b. Figur
(Sommer) c. Frühling d. Vasen e. Plastische
Gruppe im Springbrunnen f. Laube mit Laub-
gängen g. Freitreppe und Terrassenmauer
Oestliches Parterre a. Figuren die vier Welt-
theile darstellend b. Plastische Gruppe (Nere-
iden und Tritonen) c. Bassin mit Muschel-
gruppe d. Ruheplatz zwischen hohen Hecken
(Hainbuchen) e. Blumenbeete f. Rosengärtchen
Unten Maßstab von 30 Metern

Das westliche Parterre war bereits 1872 angelegt
worden. Gleichzeitig mit dem Bau der Steinfassade
wurden Nord- und Ostteil des Gartens projektiert.
Ausführung in mancher Hinsicht vom vorliegenden
Plan abweichend. Der Rosengarten fällt weg, das
östliche Parterre wird verlängert. Für einige der
Skulpturen gab der König folgenden Auftrag: "Von
den Statuen aus den Versailler Gärten haben Majestät
die vier Jahreszeiten und die vier Welttheile ge-
wählt,...." (Korr.Düff. 17.1.1873)

SV Depot Mappe "Historische Pläne" Nr. 24

7.1.2.2. Plan des zweiten Parterres am Linderbichel

Büro Effner wohl 1874

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (59,9 x 106,4)
Bez.: Plan für das Blumenparterre der großen Ter-
rasse am königlichen Linderhof
a) Blumenbeete b) Taxus Pyramiden c) Bassin
d) Plätze zur Aufstellung der Orangenbäume
Unten Maßstab von 50 Fuß

Entspricht der Ausführung
Pause des Planes: L.II.Mus. Nr. 1942

SV Depot Mappe "Historische Plane" Nr. 19

7.1.3. Plastiken

- 7.1.3.1. Entwurf zu einer Gartenplastik: "Der Frühling"
mit halbem Grundriß des Sockels

J. Hautmann (?) wohl 1873

Braune Feder, Transparentpapier (84 x 35)
Rechts Maßstab von 6 Fuß

Da Hautmann die Ausführung übertragen wurde,
stammt möglicherweise auch der Entwurf von ihm.

SV Depot L.II. Mus. Nr. 1885 b

- 7.1.3.2. Freiplastik einer Venus mit Amor und spielendem
Putto

Büro Dollmann 1876

Feder, Transparentpapier (21 x 12,2)
Bez.: Original nach Watteau
Genehmigt, nur die Frisur muß geändert werden.

Die Frisur war dem König zu "köchinnenhaft".
Pause nach der Venus in Watteaus "Einschiffung
nach Cythère". "Auf diesem Bild Statue, die in
Marmor in den Tempel soll. Der dritte Genius soll
wegbleiben, über Lebensgröße. Hautmann soll sie
machen." (Korr. Düff. 17.12.1875) Die Figur wur-
de nach diesen Angaben ausgeführt.

SV Depot L.II.Mus. Nr.2143

Lit.: 58, Nr. 416

- 7.1.4. Entwürfe zum Monopteros

- 7.1.4.1. Entwurf zum Monopteros mit Einordnung in die Land-
schaft

G. Dollmann 1875

Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (39,6 x 29)

Farbgebung in hellen, gebrochenen Tönen.
Der Bau wird in die Landschaft eingeschmolzen;

in der Ausführung dagegen starke Kontrastwirkung. Zunächst war "Amor, der sich aus der Keule des Herkules einen Pfeil schneidet für den Tempel in Linderhof bestimmt" (Korr. Düff. 2.7.1875). Stattdessen wünscht der König dann am 29.8.1875 "im Tempel lebensgroß die Statue der Marie Antoinette". Auch dieses befriedigt nicht, so daß Ludwig II. im Dezember "Fotographien von Statuen in Versailles wünscht, um Figur für den Tempel herausuchen zu können." (Korr. Düff. 3.12.1875) Der Entwurf Dollmanns datiert daher vermutlich aus dieser Zeit.

SV Dépôt L.II.Mus. Nr. 299

Lit.: 58 Nr. 425

7.1.4.2. Schnitt des Monopteros

Baubüro Dollmann 1875

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (66 x 47)
Unten Maßstab von 20 Fuß

Es ist eine Fülle von ähnlichen Konstruktionszeichnungen erhalten: L.II.Mus. Nr. 2141a - 2141r.

7.2. Die Welt des Orients

7.2.1. Projekte

7.2.1.1. Ansicht eines Arabischen Pavillons

Sign. unten rechts: Dollmann 1874

Aquarell mit Gold, Zeichenkarton (47 x 40)
Bez.: Façade des Arabischen Pavillons.
Auf der Rückseite "Arabische Kubba"

Gedanken dieses Projektes wurden später auf die Umgestaltung des Maurischen Kiosks übertragen.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 297

Lit.: 58 Nr. 848, 59 S. 38

7.2.1.2. Längsschnitt des Arabischen Pavillons

G. Dollmann 1874

Aquarell auf Zeichenkarton (48 x 64)

Bez.: Längen-Durchschnitt

Unten Maßstab von 40 bayr. Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2156b

Lit.: 58, Nr. 849

7.2.1.3. Grundriß eines Maurischen Saales mit Vorhof

G. Dollmann 1878

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (71,6 x 48,4)

Bez.: Kgl. Linderhof. Maurischer Saal mit Vorhof.

München, im Monat Juni 1878 v. Dollmann

An den Hauptraum schließt wiederum die für Dollmann
so charakteristische "Zuschauernische" an.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 309

Lit.: 58, Nr. 878

7.2.1.4. Innenansicht des Maurischen Saales

Sign. unten rechts: G. Dollmann 1878

Gouache, Zeichenkarton (60,5 x 71,4)

Wohl nach den Angaben Dollmanns angefertigt.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 310

Lit.: 58, Nr. 879

7.2.2. Maurischer Kiosk

7.2.2.1. Hauptansicht des Maurischen Kiosks

G. Dollmann 1876

Feder und Blei, laviert, Zeichenkarton (36 x 32)
Unten Maßstab von 20 Fuß

Die Zeichnung wurde anlässlich der Aufstellung des Kiosks angefertigt. Die Eingangsloggia noch unverglast. Der Unterbau in der Ausführung mit schlichten Mauern und hoch ansteigender Treppe. Mit Bleistift das Winterschutzhäuschen angedeutet. (vgl. 58, Nr. 834)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2155b

Lit.: 58, Nr. 852

7.2.2.2. Außenansicht des Maurischen Kiosks

Sign. unten links: H. Breling

Aquarell, Zeichenkarton (17,3 x 20,3)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 312

Lit.: 58, Nr. 853

7.2.2.3. Innenansicht

Sign. unten links: Breling

Aquarell, Zeichenkarton (31 x 37,6)

Ausgeführter Zustand bei "elektrischem Licht".

SV Depot L.II.Mus. Nr. 313

Lit.: 58, Nr. 854

7.2.3. Marokkanisches Haus

7.2.3.1. Grundriß des Marokkanischen Hauses Zustand vor dem Umbau

G. Dollmann 1878

Feder, Zeichenpapier (27,3 x 19,8)
Bez.: Maison Marocco Grundriß

Raumzeichnungen
Unten Maßstab von 30 Fuß

Dollmann war beauftragt, die orientalischen Bauten der Pariser Weltausstellung zu begutachten. "Das schönste Gebäude soll für Linderhof erworben werden" (Korr. Düff. 19.9.1878). Zusammen mit den Grundrissen des "Pavillon de l'Algerie" und eines maurischen Objektes (GHA 870) legte er dem König auch den Grundriß des Marokkanischen Hauses vor, das dann am 25.9.1878 erworben und mit einigen Veränderungen in Linderhof aufgestellt wurde. (Vgl. 58, Nr. 873-877, Abb. 876)

GHA 870

- 7.2.3.2. Grundriß mit projektiertem Anbau eines mit einer Nische versehenen "Maurischen Zimmers".

Sign. unten rechts: Dollmann
München, am 21. Sept. 1880

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton (24 x 32)
Bez.: Linderhof Anbau des Maroccanischen Hauses
Grundriß

Raumzeichnungen: Salon I, Salon II, Salon III, Salon IV, Hof, Vorplatz, Maurisches Zimmer, Nische.
Unten Maßstab von 20 Fuß

Nach dem Tode des Königs wurde das Haus nach Oberammergau verkauft und in der König-Ludwig-Str. 14 aufgestellt. Es bietet heute ein weitgehend verändertes Bild. Teile der Innenausstattung noch vorhanden.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1936a

- 7.2.3.3. Ansicht und Schnitt des Anbaues an das Marokkanische Haus

Baubüro Dollmann 1880

Feder, Zeichenkarton (25 x 32)
Bez.: Königl. Schloß Linderhof Anbau eines maurischen Saales an das Marokkanische Haus
Ansicht Schnitt
München, im October 1880

Unten Maßstab von 30 bayr. Fuß

SV Depot L.II.Mus. Nr. 1936c

7.2.3.4. Aufriß der Eingangsfront

G. Dollmann 1878

Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (45 x 62,4)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 305

Lit.: 58, Nr. 873; 59, S. 39

7.2.3.5. Seitenansicht mit Minarett

G. Dollmann 1878

Feder, aquarelliert, Zeichenkarton (47 x 63,5)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 306

Lit.: 59, Nr. 874

7.2.3.6. Außenansicht

Sign. unten rechts: H. Breling

Aquarell, Zeichenkarton (24,2 x 32,5)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 304

Lit.: 58, Nr. 876

7.2.3.7. Innenansicht

Sign. unten links: H. Breling

Gouache, Zeichenkarton (35,2, x40,5)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 307

Lit.: 58, Nr. 877

7.5. Wagnersche Szenerien

7.5.1. Venusgrotte

7.5.1.1. Grundriß

C. Effner (?) 1876

Blei, aquarelliert, Zeichenkarton (57,3 x 67)

Bez.: a. Ruheplatz Überblick über die blaue Grotte auf das / Bild den Wasserfall und den Teich.- b. Ruheplatz auf einem theilweise über das Wasser ragenden Felsstücke mit Ausschau auf das königliche Schloß und in das Gebirge. Ebenso nach Innen über den Teich in die blaue Grotte auf den Spiegel und rückwärts in die rothe Grotte.- c. Bild.- d. Wasserfall.- e. Stalaktitensäulen.- f. Spiegel.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 2167b

Lit.: 58, Nr. 893

7.3.1.2. Grundriß für die Wasserleitung

Sign. unten rechts: W S Sallauer Linderhof im
Oktober 1877

Feder, Transparentpapier (110 x 130)

Bez.: Kgl. Schloß Linderhof Situation der Grotte
Maßstab 1 : 100

Darstellung des komplizierten Wasserleitungssystems und weiterer technischer Details.
Von diesem Plan befindet sich eine Kopie im Landbauamt Weilheim.

SV Depot L.II.Mus. ohne Nummer

7.3.1.3. Ansicht der Grotte bei rosa Beleuchtung

Sign. unten rechts: H. Breling 1881

Aquarell, Zeichenkarton (22,5 x 33)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 300

Lit.: 58, Nr. 895

7.3.1.4. Ansicht bei blauer Beleuchtung

Sign. unten rechts: H. Breling 1881
Aquarell, Zeichenkarton (23 x 35,2)
SV Depot L.II.Mus. Nr. 296
Lit.: 58, Nr. 896

7.3.2. Ansicht der Einsiedelei des Gurnemanz

Sign. unten links: H.B.
Aquarell, Zeichenkarton (23 x 27,7)
SV Depot L.II.Mus. Nr. 301
Lit.: 58, Nr. 350

7.3.3. Hundinghütte

7.3.3.1. Grundriß

G. Dollmann 1876
Feder, braun laviert, Zeichenkarton (38,2 x 50)
SV Depot L.II.Mus. Nr. 2096
Lit.: 58, Nr. 345

7.3.3.2. Innenansicht

H. Breling 1882
Aquarell, Zeichenkarton (33,5 x 55,4)
SV Depot L.II.Mus. Nr. 300
Lit.: 58, Nr. 348

7.3.3.3. Bühnenbilder Janks zum 1. Aufzug der Walküre

Ch. Jank wohl 1869

Blei, laviert, Zeichenkarton (16 x 25,6)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 715

Lit.: 58, Nr. 343

7.3.3.4. Außenansicht

Original von Heinrich Breling, wohl 1882

Kolorierte Fotografie (23,3 x 30,8)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 301

Lit.: 58, Nr. 349

7.4. Barock- und Rokokoprojekte

7.4.1. Kapellenprojekt

7.4.1.1. Grundriß

Sign. unten rechts: Dollmann 1875

Feder, rot, grau laviert, Papier (28 x 21) auf Pappe
Bez.: Grundriß

Unten Maßstab von 30 Fuß

"Der König empfindet es als störend, wenn nach dem Abbruch der alten Ökonomiegebäude die alte Kapelle stehen bliebe. Abbrechen und eine einfache Rocokokapelle an den Platz oberhalb der Cascade vis á vis des Schlafzimmers bauen." (Korr. Duff. 12.12.1874)
Quadratischer Hauptraum mit vier flachen Kreuzarmen, halbrunder Apsis.
Das Projekt wurde nicht ausgeführt.

SV. Depot L.II.Mus. Nr. 324

7.4.1.2. Ansicht der Hauptfassade mit Säulenportikus, hoher Attika und laternenbekröntem Kuppeldach.

Sign. unten rechts: Dollmann 1875

Feder, mehrfarbig aquarelliert, Zeichenkarton (27,1 x 20)

Ein ähnliches Projekt unter L.II.Mus. Nr. 320 von Ferdinand Knab.

Die wiedergegebene Landschaft gibt keinen Aufschluß über den gedachten Standort des Projektes.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 321

Lit.: 58, Nr. 424

7.4.1.3. Seitenansicht mit zentraler Figurennische

Sign. unten rechts: Dollmann 1875

Feder, mehrfarbig aquarelliert, Papier (27,7 x 23,8) auf Pappe

SV Depot L.II.Mus. Nr. 322

7.4.1.4. Querschnitt mit Blick auf Altarretabel und ausgemalte Kuppel

Sign. unten rechts: Dollmann 1875

Feder, mehrfarbig aquarelliert, Papier (27 x 19,9)

Bez.: Querschnitt

Unten Maßstab von 30 Fuß

Dollmann lieferte am 31.3.1875 eine Beschreibung des Kapellen-Projektes : "Betrifft Linderhof Capella. Das vorliegende Projekt zur Erbauung einer Capella im Rococo Styl für den Linderhof zeigt eine innere quadratische Lichte des Capellenraumes, an den sich die Altarnische anschließt, von 25 auf 25 Fuß."

Für die Überdeckung dieses Raumes ist die Kuppelkonstruktion mit ihren Pendentifen, Nabelkranz und der Laterne angenommen worden, wodurch für die dekorative Ausschmückung günstige, wirksame Flächen erzielt werden.

Die Bogenstellung, welche gleichsam die innere Abgrenzung der vier Seiten des Kapellen Raumes bildet, steht auf gekuppelten farbigen Säulen von Marmor mit compositen Ordnung, von denen aus in den Ecken die Pendentiven als Verbergung vom Viereck zum Kuppelkranz sich aufbauen. Diese vier Pendentiven und die Kuppel haben für die Ausschmückung die hervorragendste Bedeutung und wurden bei der Annahme, daß die Capelle dem Heiligen Ludwig geweiht wird, Motive aus der Legende dieses Heiligen gewählt, nämlich

1. Die Krönung des heiligen Ludwig zum König
2. Die Speisung der Armen durch den heiligen Ludwig
3. Eine Episode aus dem Kreuzzug
4. Das glorreiche Ende des heiligen Ludwig.

Während für die Ausschmückung die Verherrlichung des heiligen Ludwig angenommen wurde, wurden für die Ausschmückung der Pendentifs, die gleichsam als Träger der Kuppel zu betrachten sind, die vier Evangelisten und ihre Symbole eingesetzt. Die äußere Fassade zeigt oberhalb der Eingangsthüre in einer Nische die heilige Mutter Gottes Maria, neben ihr, auf dem Abschlußbogen ruhend, die Allegorien des Glaubens und der Liebe. In den beiden Nischen der Seitenfassaden sind die Statuen des heiligen Petrus und St. Paulus eingestellt, während auf den vier Ecken des quadratischen Hauptbaues in der Höhe der Attika vier betende Engel den Abschluß bilden.

Die bauliche Ausführung ist in dem Modus des Hauptgebäudes angenommen, mit Ausnahme der Kuppel, die in Kupfer einzudecken ist.

München am 31.3.1875 Dollmann" GHA 871)

SV Depot L.II.Mus. Nr. 323

7.4.2. Hubertuspavillon

(Da die Mappe mit den Plänen des Hubertuspavillons z.Zt. unauffindbar ist, muß auf eine Reihe der technischen Daten verzichtet werden.)

- 7.4.2.1. Grundriß mit kreisförmigem Mittelsaal, flankierenden Hufeisenräumen und zwischen geschalteten Kabinetten.

J. Hofmann 1885

Feder und Blei, laviert, Zeichenkarton
Bez.: Königliches Schloß Linderhof
Hubertus-Pavillon. München im Januar 1885.
Raumbezeichnungen: Schlafzimmer, Speisesaal
Lesezimmer Chaise percée Toilette Garde-
robe Dienstzimmer

Ungiltig

Der Plan erinnert an die "Ovaltrakte" des Linder-
hofer Baues. Er mutet an wie eine Variation Hof-
manns über das in 3.1.1.1. angeschlagene Thema.
Korrektur des Schlafzimmers und Skizzieren von
nördlichen Dienerschaftsräumen.

SV Depot

7.4.2.2. Grundriß mit kreisförmigem Mittelsaal, flan-
kierenden Seitenräumen und nördlichen Kabinetten

J. Hofmann 1885

Feder, mehrfarbig laviert, Zeichenkarton
Bez.: S. Hubertus Pavillon
München 15. November 1885 (sic)
Raumbezeichnungen: Schlafzimmer Speise-Zimmer
Lesezimmer Cabinet Dienstcabinet
Links unten Farberklärung: Abgetragenes Mauerwerk
Altes Mauerwerk
Neues Mauerwerk

Unten Maßstab von 30 Fuß

Änderungen von 7.2.4.2. verarbeitet. Außerdem
Vergrößerung über diesen im Rohbau schon begonne-
nen Bau hinaus. Nach dem Tod der Königs Abtragen des
Mauerwerks.

SV Depot

7.4.2.3. Aufriß der Südfassade

J. Hofmann 1885

Feder, grau laviert, Zeichenkarton (35 x 62)

In Anlehnung an das Vorbild der Amalienburg.
(Gehört zu 7.4.2.1.)
Andeutung des landschaftlichen Ambientes.
Durch schwarzen Rahmen bildartiger Eindruck.

SV Depot L.II.Mus. Nr. 313,

Lit. : 58, Nr. 620; 59, S.44/45; Gartenlaube 1886,S.105

7.4.2.4. Ausschnitt aus der Wandabwicklung des Mittelsaales, gegen das Schlafzimmer hin.

J. Hofmann (?) 1885

Feder, laviert, Zeichenkarton
Bezeichnung der einzelnen Wandteile

Die vierfache Wiederholung dieses Ausschnittes bildet die vollständige Raumdekoration.
Zu den Themen der vier Wandbilder: "Für das Speisezimmer im Hubertuspavillon wurden von Seiner Majestät folgende vier Bilder bestimmt: "Le sang d'amour" von Fragonard; "Bacchus et Ariadne" von Coypel; "Mars et Venus" von Boucher; "Amor et Psyche" von Boucher.

Die beiden letzteren Bilder von Boucher finden sich als Lichtdruck in folgendem Werk: "François Boucher, Lemoine et Natoire par Paul Mantz". Dieses Werk wurde am 14. August vom Hofsekretariat an Seine Majestät eingeschickt und beide Bilder von Seiner Majestät genehmigt. Nun stellt sich aber heraus, daß der französische Autor seine Bezeichnungen willkürlich gewählt hat und die Unterschrift "Amor et Psyche" falsch ist.- Das Bild findet sich im Original als Handzeichnung in Wien und die richtige Bezeichnung heißt: "Flora und Zephyr". Ein anderes Bild mit der Unterschrift "Amor + Psyche" von Boucher haben wir trotz allen Nachforschungen nicht auffinden können. Es fragt sich nun, ob Seine Majestät nun doch genehmigt, daß dieses Bild beibehalten und gemalt wird.- Darum folgt hier noch einmal der schon am 14. August vorgelegte Lichtdruck mit der Bezeichnung "Amor et Psyche" und eine Photographie nach der Original-Handzeichnung in Wien, wo dasselbe Bild "Flora und Zephyr" benannt ist.

Die Entscheidung Seiner Majestät wolle an Herrn Hof-Bau-Rath oder Herrn Hof-Sekretär baldigst mitgeteilt werden.

26.9.1885"

Das Blatt findet sich in der Wittelsbacher Privatbibliothek. im genannten Werk von Mantz.

SV Depot

7.4.2.5. Wandaufriß zum Lesezimmer in Rokokoformen

Franz Stulberger 1885

Aquarell mit Gold, Zeichenkarton (25,3 x 38)
Unten Maßstab von 1 Meter

Gehört zu Grundriß 7.4.2.2.

SV Depot

7.4.2.6. Wie 7.4.2.5.

E. Drollinger (?) 1885

Feder, grau laviert, Zeichenkarton

Mit reicher, mehr vegetabilischer Dekoration.

SV Depot

III. BÜCHERLISTE LUDWIGS II.

Zusammengestellt wurden diejenigen Bücher und Abbildungs-
werke aus dem Besitz Ludwigs II., die für den Themenbereich
der vorliegenden Arbeit von Interesse waren. Als Quellen
dienten eine Bücherliste mit der Aufschrift: "Bibliothek
Linderhof und Berg, nebst Ergänzungen" (GHA HS 351), sowie
Angaben aus der Korrespondenz Dülflipp. Einige Titel wur-
den der Rubrik "Bibliothek" des HK und HB 1866-1896 ent-
nommen. Bücher, die nach Thema und Erscheinungsjahr wahr-
scheinlich, oder, durch einen Stempel ausgewiesen, sicher zu
der Lektüre Ludwigs II. gehörten und sich heute in der Wit-
telsbacher Privatbibliothek befinden, wurden gleichfalls
mit aufgeführt.

(Die z.T. recht vagen Angaben wurden, wenn möglich, ergänzt.)

a) Stichwerke des 18. Jahrhunderts

- | | |
|-----------------------------------|---|
| Berain, J. | Oeuvres de Jean Berain
Paris 1711 |
| Blondel, J.-Fr. | De la distribution des maisons de
plaisance et de la décoration des
édifices en général,
Paris 1737 |
| Chippendale, Th. | The Gentleman and Cabinetmakers Di-
rector
London 1754 |
| Decker, P. | Fürstlicher Baumeister oder Archi-
tectura civilis
Augsburg 1711-13 |
| Dezallier-d'Argen-
ville, A.J. | La Théorie et la pratique du jardinage
Den Haag 1711 |
| Fer, N. de | Les beautés de la France
Paris 1708 |
| Marot, D. | Recueil des 78 planches, représentent
les plans, profil et décoration des
plus beaux châteaux et palais de
Paris et de la France
Amsterdam 1712 |

- Meissonier, J.A. Oeuvres d'architecture
Paris o.J. (1736)
- Pöppelmann, M.D. Vorstellung und Beschreibung des
von Sr. Majestät in Pohlen, und
Churf. Durchl. zu Sachsen, erbauten
sogenannten Zwinger Garten Gebäudes,
Oder der Königl. Orangerie zu Dreß-
den, in Vier- und Zwanzig Kupffer-
Stichen Kunst- und Grund-richtig
abgezeichnet und herausgegeben von
Matthäus Daniel Pöppelmann, Königl.
Pohl. und Churf. Sächß. Ober-Land-
Baumeister.
- Thomassin, S. Recueil des statues du château et
parc de Versailles
Paris 1724

b) Allgemeine Darstellungen

- Berty, A. La Renaissance monumentale en France
Paris 1864
- Dalloz, F. Le trésor artistique de la France
Paris 1883
- Förster, E. Geschichte der italienischen Kunst
Leipzig 1870
- Goncourt, E. u. J. L'art du XVIII siècle
Paris 1861
- Lübke, W. Grundriß der Kunstgeschichte
Stuttgart 1866
- Pfnor, R. Architecture, décoration et ameuble-
ment, époque Louis XVI
Paris 1865
- Rouyer, E. La Renaissance de François I. et
Louis XIII.
Paris 1864
- Schnaase, C.v. Geschichte der bildenden Künste bei
den Alten, 5 Bde
Düsseldorf 1866

Semper, G. Der Stil in den techniscien und
tektonischen Künsten
Frankfurt 1860

Tieck, L. Phantasien über Kunst von einem
kunstliebenden Klosterbruder
Berlin 1814

c) Architektur

1. Allgemein

Daly, C. Revue générale de l'architecture et de
traveaux publics
Paris 1840-88

Daly, C. L'architecture privée aux XIXième
siècle
1870

Lavergne, A. Chateaux et ruines historiques de
la France
Paris 1845

Lübke, W. Geschichte der Architektur von den
ältesten Zeiten bis zur Gegenwart
Leipzig 1870

Rouyer, E. L'art architectural en France
Paris 1867

2. Einzeldarstellungen: Frankreich

Aufauvre, A. u. Ch. Les monuments de Seine et Marne
Tichot Paris 1858

Champollion-Tigeac, Le Palais de Fontainebleau
M.J. Paris 1866

Gisors, M.A. Le Palais du Luxembourg
Paris 1847

Goujon,	Histoire de la ville et des antiquités de St. Germain-en-Laye St. Germain 1829
Guillaumont, A.A.	Château de Marly-le-Roi Paris 1865
Joanne, A.	Versailles et les Trianons Paris 1857
Lescure, M.	Les Palais des Trianons Paris o.J.
Loiseleur, J.	Les résidences royales de la Loire Paris 1863
Pfnorr, R.	Architecture et décoration des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI au Palais de Fontainebleau Paris 1876
Vatou, J.	Château D'Eu Paris 1836
-	Le Palais de Versailles Paris 1837
-	Le Palais de Fontainebleau Paris 1852
-	Le Palais de St. Cloud Paris 1852

3. Einzeldarstellungen: Deutschland und Österreich

Häberlein, C.L.	Sanssouci, Potsdam und Umgebung Berlin, Potsdam 1855
Haenel, O. u. C. Gurlitt	Sächsische Herrensitze und Schlösser Dresden 1878
Leitner, Qu.	Monographie des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn Wien 1875
Stillkrauth, F.	Beschreibung des Königlichen Lustschlosses Eremitage Bayreuth 1860

d) Kunsthandwerk, Kunstindustrie u. Innendekoration

1. Allgemein

- Burty, Ph. Chefs d-oeuvres des arts industriels
Paris o.J.
- Destailleur, H. Recueil d'Estampes relatives a
l'ornementation des appartements
aux XVI à XVIII siècles
Paris 1871
- Falke, J.v. Kunstindustrie der Gegenwart
Studien auf der Pariser Weltausstel-
lung 1867
1868
- Die Kunst im Hause
Stuttgart 1871
- Ästhetik des Kunstgewerbes
Stuttgart 1883
- Feuchère, L. L'art industriel
Paris 1845
- Guiffrey, J. Inventaire général du mobilier de
la Couronne sous Louis XIV
1663-1715
- Jacob, P.L. Un mobilier historique de XVII et
XVIII siècle
Paris 1865
- Jaquemart, A. Histoire du mobilier
Paris 1876
- Lièvre, E. Les arts décoratifs a tout les
époques
Paris 1870
- Mesnard, Jules Les merveilles de l'art industriel
Paris 1873
- Möbel-Bazar Musterblätter für Tischler und
Holzbildhauer

- Prignot, E. L'architecture, la décoration,
le meublement
Paris 1870
- Prignot, E. Décors intérieurs pour édifices
publiques et privées
Paris 1873
- Trautmann, F. Kunst und Kunstgewerbe vom frühesten
Mittelalter bis Ende des 18. Jahr-
hunderts
Nördlingen 1869
- Vredeman de Vriese, P. Plusieurs menuiseries
Brüssel Berlin 1869
- Umé, G. Verzierungskunst
Lüttich 1862

2. Einzeldarstellungen: Frankreich

- Baldus, E. Palais de Versailles, motifs de
décoration
Paris 1852
- Davillier, Ch. Les porcelaines de Sèvres de Mme
Dubarry
Paris 1870
- Hemsen, Th. Venus in Versailles
Paris 1874
- Küslen, M.Ph. Plafond de la Chambre du lit de
Mlle Baron de Tessin
Paris
- Loriquet, Ch. Les petits appartements de Tuilleries,
de St. Cloud et de Malmaison
Paris 1831
- Plantet, E. La collection de statues de Marquis
de Marigny
Paris 1885
- Piganiol de la
Farce, J.A. Notice sur l'état ancien et nouveau
de la Galerie de l'Hotel de Toulouse
Paris 1876

Pfnor, R. Le mobilier de la Couronne et des
grandes collections publiques et
particuliers du XIII au XIX siècles
Paris 1872-76

Richter, R. Die Hertfordsammlung
London 1880

3. Einzeldarstellungen: Deutschland und Österreich

Graesse, J.G. Das grüne Gewölbe zu Dresden
Dresden 1872

Lehmann, E. Bildende Kunst in der Gegenwart
Gedenkbuch an die Wiener Weltaus-
stellung
Wien 1873

Lützow, C.v. Kunst- und Kunstgewerbe auf der
Wiener Weltausstellung
Leipzig 1875

Obernetter, J.B. Kunst- und Kunstgewerbeausstellung
München 1876

Pecht, F. Kunst- und Kunstindustrie der
Wiener Weltausstellung 1873
Stuttgart 1873

e) Gartenkunst

Duvillers, F. Le parc et jardin
Paris 1871

Falke, J.v. Der Garten. Seine Kunst und Kunst-
geschichte
Stuttgart o.J.

Mangin, A. Les jardins. Histoire et description.
Paris 1867

f) Malerei

- Blanc, Ch. Histoire des peintres de tout les
écoles
Paris 1865
- Jahn, O. Apuleii "Psche et Cupido" recensit
et mendavit.
Leipzig 1873
- Mantz, R. Boucher, Lemoine et Nattoire
Paris 1880
- Ranzoni, E. Malerei in Wien
Wien 1873
- Wurzbach, A. Die französischen Maler des
18. Jahrhunderts
Stuttgart 1880

g) Reiseliteratur

- Alphand, A. Les promenades de Paris, Bois de
Boulogne et de Vincennes, parcs,
squares et boulevards de la ville
de Paris
Paris 1868-1873
- Baedeker Paris und Nordfrankreich 1870
- Eberling, A. Lebende Bilder aus dem modernen
Paris
Paris 1867
- Neue Bilder aus dem modernen Paris
Paris 1869
- Joanne, A. Itinéraire générale de France
Paris 1862
- Reichenbach, A.B. Europe pittoresque.
Neuester orbis pictus oder die
sichtbare Welt in Bildern.
Leipzig 1845

h) Zeitschriften

Allgemeine illustrierte Weltausstellungszeitung Wien 1873

Brendel, F. u. R.	Anregungen für Kunst, Leben und
Pohl	Wissenschaft
	Leipzig 1856, 1858-61, 1868

Gazette des Beaux Arts 1860

L'art pour tous 1867-75

i) Alben

Verschiedene bayerische Schlösser: Würzburg, Aschaffenburg,
Schleißheim, Ansbach, Bayreuth

Albrechtsburg Meißen

Eremitage zu Bayreuth (28 Fotografien)

Linderhof (34 Blatt)

Schwetzingen (49 Fotos des Schloßparks)

Janke, O.	Potsdam (10 Blatt)
-----------	--------------------

Lebsché, C.A.	Die Insel Wörth im Starnberger See
	von 1850
	München 1863

Perelle, C.	Ansichten französischer Schlösser
-------------	-----------------------------------

IV. SAMMLUNG DOLLMANN

In der Architektursammlung der Technischen Universität München wurde 1914 ein Teil des Dollmannschen Nachlasses inventarisiert. Unter dem Titel "Geschenk Oberhofbaudirektor Georg von Dollmann" wurden graphische Werke und Fachbücher nebeneinander verzeichnet. Einzelne Exemplare wurden mit dem Stempel "Geschenk aus dem Nachlasse des k.b. Oberhofbaudirektors Georg von Dollmann" gekennzeichnet. Der größte Teil der Gegenstände wurde unter den Nummern 2851-2913 erfaßt, der Rest wurde ohne Nummern nur mit kurzen Hinweisen auf die Herkunft verzeichnet. Da ein Teil der Werke heute nicht mehr auffindbar ist, konnten nicht alle im Inventar unvollständig angegebenen Bezeichnungen ergänzt werden. Die nur durch die Liste ausgewiesenen Exemplare werden mit ihrem Inventartitel aufgeführt.

- | | |
|--|--|
| Architectura | Ein Heft mit Stichen |
| Ausbildung der Baufachstudierenden | |
| Blätter für Kunstgewerbe 1872 und 1873 | |
| Daviond, G. | Théâtres de la Place du Chatelet
Paris 1865 |
| Dürer, A. | Unterweisung im Messen (Manuskript) |
| Dussieux, L.E. | Château de Versailles
Versailles 1881 |
| Entwürfe für neue Theatergebäude | |
| Falke, J.v. | Die Kunst im Hause
Stuttgart 1871 |
| Galli, Bibiena, F. | Direzioni A Giovanni Studenti Nel
Disegno dell'Architectura Civile
Nell Accademia Clementina dell In-
stituto Delle Scienze
Bologna 1731 |
| Gavard, A. | Galeries historiques
Paris 1838 |
| Geometrie Seutsch | (Manuskript) |
| Guhl, E.u.J.
Caspar | Denkmäler der Kunst
Stuttgart 1851 |

- Roriczer, M. Puechlein der fiale Gerechtigkeit
1486 (Manuskript)
- Rouyer, E. L'art architectural en France
Paris 1863
- La Renaissance de François I. et Louis XIII
Paris 1864
- Schnels Entwicklung des Baurechtes
München
- Aus Schinkels Nachlaß zwei Bände
- Steinmetzregeln, zwei Bände mit Zeichnungen
- Verbandsmitteilungen deutscher Architekten und Ingenieur-
vereine (29 Hefte)
- Ways, G.A. Das System Monier. Eisengerippe mit Ce-
mentumhüllung in seiner Anwendung auf das
gesamte Bauwesen
Berlin 1887
- Wiener Innendekorationen (1 Mappe)
- Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke 18. Jg.

- Gurlitt, C. Geschichte des Barockstiles in Italien
Stuttgart 1887
- Hoffstadt, F. Gotisches ABC Buch, das ist: Grundregel
des gotischen Stils für Künstler
und Werkleute. Mit 42 Vorlageblättern
und einer Abhandlung über Geschichte
und Restauration der deutschen Baukunst,
nebst einem Werkverzeichnisse über deren
Kunst- und Handwerksausdrücke.
Frankfurt 1840
- Hübsch, H. Die altchristlichen Kirchen nach den
Baudenkmalen und älteren Beschreibungen
Karlsruhe 1859-63
- Illustrierter Katalog der Pariser Industrieausstellung 1867
Leipzig 1868
- Illustrierter Katalog der Pariser Industrieausstellung 1878
Leipzig 1879
- Karmarsch, K. Technologisches Wörterbuch
Prag 1876-78
- Klenze, L.v. Architektonische Entwürfe (5 Mappen)
- Kugler, F. Geschichte der Baukunst
3 u. 4, Berlin 1858/59
- Menzel Projektionslehre, Schattenkonstruktion,
und Perspektive
- Mevius, J.P. u.
Dietrich, J.C. Ikonologisches Wörterbuch
oder Einleitung zur Kenntniss der Gemälde,
Bildhauerarbeiten, Münzen, Kupferstiche,
und dergleichen. Mit verschiedenen aus
den alten und neueren Dichtern genommenen
Beschreibungen versehen.
Gotha 1759
- Pergier, Ch. Recueil de décorations interieures, comprenant
tout ce qui a rapport à l'ameublement
Berlin 1888
- Planat, P. Encyclopédie de l'architecture et de la
construction
Paris 1888-92
- Ranich, B. Grundrisse u.a. Danziger Kirchen

V. ZEITTADEL

- 1845 25.10. Prinz Ludwig als ältester Sohn des Kronprinzen Max und seiner Frau Marie in Schloß Nymphenburg geboren.
- 1848 20. 3. König Ludwig I. dankt zugunsten seines Sohnes, nunmehr König Maximilian II., ab.
- 1860 Kronprinz Ludwig zum erstenmal im Graswangtal.
- 1864 10. 3. König Maximilian stirbt. Ludwig II. wird König.
4. Einrichtung von Schloß Berg als Wohnsitz Ludwigs II.
4. 5. Erstes Zusammentreffen mit Richard Wagner.
8. Auf der Reise nach Bad Schwalbach kurzer Aufenthalt Ludwigs II. in Würzburg.
- 29.10. Erste Besprechung Ludwigs II. mit Gottfried Semper über das auf den Isarhöhen projektierte Theater.
- 1866 Bayern kämpft auf der Seite Österreichs gegen Preußen.
25. 6. Ludwig II. im bayerischen Hauptquartier in Bamberg.
11. Reise des Königs durch die vom Krieg stark betroffenen fränkischen Provinzen.
- 1867 22. 1. Verlobung Ludwigs II. mit Herzogin Sophie, der Tochter Herzog Maximilians in Bayern.
20. 7. Ludwig reist nach Versailles, Paris und Pierrefonds.
- 10.10. Auflösung der Verlobung.
- Ausstattung des Appartements in der Münchner

Residenz und Einrichtung des anschließenden Wintergartens.

Ausstattung des Hofzuges.

1868 Ausstattung der Raumflucht in der Landshuter Burg Trausnitz.

Erste Pläne für Neuschwanstein.

Erste Pläne für das "Wohnhaus" am Linderhof.

1869 5. 9. Grundsteinlegung von Schloß Neuschwanstein.

Weitere Planungen im Graswangtal.

1870 Unter Teilnahme Bayerns Beginn des deutsch-französischen Krieges.

30. 9. Erster Plan für den Linderhofer Anbau.

30.11. Ludwig II. regt bei König Wilhelm I. von Preußen Wiederherstellung der deutschen Kaiserwürde und eines Deutschen Reiches an. Trotz des für Bayern empfindlichen Souveränitätsverlustes.

Fertigstellung der drei Zimmer des Linderhofer Anbaues.

1871 18. 1. Kaiserproklamation in Versailles.

Endgültiges Scheitern des Semperschen Theaterprojektes.

Erweiterung des Linderhofer Anbaues um sechs Räume.

1872 6. 5. Erste Separatvorstellung vor dem König.

Beginn der Arbeiten an "Burg" Fernstein.

1873 Ludwig II. erwirbt die Herreninsel im Chiemsee. Seither die "Versaillesprojekte" nicht mehr für das Graswangtal geplant.

Vollendung der Linderhofer Innenräume.
Gleichzeitig Errichtung einer Steinfassade.

Erste Pläne für das in Linderhof projektierte Theater.

- 1874 20. 8. Ludwig II. reist nach Paris.
Errichtung des Südbaues in Linderhof.
Ausgedehnte Arbeiten an der Gartenanlage.
- 1875 24. 8. Reise des Königs nach Reims.
Beginn der Arbeiten für die Venusgrotte in Linderhof.
- 1876 Erwerb des Maurischen Kiosk für Linderhof.
17. 8. Auftrag für den Bau der Hundinghütte im Ammerwald.
- 1877 Die Linderhofer Anlage vollendet.
Bau der Einsiedelei des Gurnemanz.
Ausscheiden von Kabinettssekretär Döfflipp.
Nachfolger wird von Bürkel.
- 1878 21. 5. Grundsteinlegung des Neuen Schlosses in Herrenchiemsee.
Ankauf des Marokkanischen Hauses für Linderhof.
- 1884 Erste Projekte für die Burg Falkenstein bei Pfronten.
9. Entlassung Dollmanns. Hofmann wird zum Nachfolger ernannt.
- 1885 Umbau des Schlafzimmers in Linderhof.
Baubeginn des Hubertuspavillons.
Das byzantinische Schloßprojekt Hofmanns für den Lindergries.

- 1886 Entwürfe Hofmanns für das in der Nähe des
Plansees beabsichtigte Chinesische Schloß.
13. 6. Ludwig II. findet mit Dr. v. Gudden im
Starnberger See den Tod.
- Öffnung der Königsschlösser für den Fremden-
verkehr.
- Erste Pläne Hofmanns für die am Starnberger
See zu Ehren Ludwigs II. errichtete Ge-
dächtniskapelle.

VI. LITERATURVERZEICHNIS

- 1) André, G. Architektur und Kunstgewerbe als
Gegenstand der Ikonographie
In: Festschr. Richard Hamann zum
60. Geburtstag 1939, S. 3 ff.
- 2) Bandmann, Günther Das Exotische in der europäischen
Kunst
In: Der Mensch und die Kunst
Festschr. für Heinrich Lützel
zum 60. Geburtstag
Düsseldorf 1962 S. 337 ff.
- 3) Bauer, Hermann Rocaille. Zur Herkunft und zum
Wesen eines Ornamentmotivs
Berlin 1962
- 4) Beenken, Hermann Der Historismus in der Baukunst
In: Historische Zeitschr. 157
1938, S. 27-68
- 5) - Das 19. Jahrhundert in der deutschen
Kunst. Aufgaben und Gehalte.
München 1944
- 6) - Schöpferische Bauideen der deutschen
Romantik
Mainz 1952
- 7) - Die Bauaufgabe
In: Deutsche Vierteljahresschr. für
Literaturwiss. u. Geistesgeschichte
Jg. XV, Heft 4, S. 544 ff.
- 8) Bentmann, Reinhard Die Villa als Herrschaftsarchitektur.
u. M. Müller Versuch einer kunst- und sozialge-
schichtlichen Analyse
Frankfurt 1970
- 9) Biehn, Heinz Residenzen der Romantik
München 1970
- 10) Blunt, Wilfried König Ludwig II. von Bayern
München 1970
- 11) Böhm, Gottfried Ludwig II. König von Bayern
Berlin 1924

- 12) Braunfels, Wolfgang François de Cuvilliés
Ein Beitrag zur Geschichte der
künstlerischen Beziehungen zwischen
Deutschland und Frankreich
Würzburg 1938
- 13) Burckhardt, Lucius Architektur im Gebirge
In: Werk 4, 1969, S.229-231
- 14) Clifford, Derek Geschichte der Gartenkunst
München 1966
- 15) Enzensberger, Hans M. Eine Theorie des Tourismus
In: Einzelheiten I, S.179-205
Frankfurt 1962
- 16) Evers, Hans Gerhard Herrenchiemsee
In: Tod, Macht und Raum,
S.199-282
München 1939
- 17) - Die Richard-Wagner-Bühne
König Ludwigs II.
In: Bauwelt 21, 24.5. 1971, 62.Jg.
S.902-906
- 18) Falke, Jakob v. Kunstindustrie der Gegenwart.
Studien auf der Pariser Welt-
ausstellung 1867
1868
- 19) - Der Garten, seine Kunststile
und Kunstprinzipien
In: Kunst und Leben. Ein neuer
Almanach für das Haus
Stuttgart 1868, S.67-95
- 20) - Die Kunst im Hause
Stuttgart 1871
- 21) - Geschichte des modernen Geschmacks
Leipzig 1880
- 22) - Was ist Rococo?
In: Vom Fels zum Meer 2
Stuttgart 1889, S.3-6
- 23) - Der Garten. Seine Kunst und
Kunstgeschichte
Berlin und Stuttgart o.J.
- 24) Festschrift zum 25jährigen Jubiläum des Kunstgewerbevereins
München 1876

- 25) Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Kunstgewerbevereins
München 1901
- 26) Feuchère, Léon L'art industriel. Recueil de
dispositions et de décorations
intérieures
Paris 1842
- 27) Gmelin, Leopold Details aus den bayerischen Königs-
schlössern
München 1891
- 28) Götz, Wolfgang Der Historismus. Ein Versuch zur
Definition des Begriffes.
In: Zeitschr. für deutsche Kunst-
wissenschaft 24, 1970, S.196-212
- 29) Groß, Werner Anton Bruckner und der Barock.
Versuch einer vergleichenden
Künste Betrachtung
In: Festschr. Kurt Badt zum
70. Geburtstag
Berlin 1961, S. 260 ff.
- 30) Gurlitt, Cornelius Die deutsche Kunst des 19. Jahr-
hunderts. Ihre Ziele und Taten
Berlin 1907
- 31) Gurlitt, Kornelius Die Theorien der Baukunst im
19. Jahrhundert
In: Der Bautechniker 1904
S. 150-153, S. 174-176
- 32) Haack, Friedrich Die Kunst des 19. Jahrhunderts
Esslingen 1907
- 33) Habel, Heinrich Der Münchner Kirchenbau im
19. und frühen 20. Jahrhundert
München Berlin 1971
- 34) Hacker, Rupert Ludwig II. in Augenzeugenberichten
Düsseldorf 1966
- 35) Hamann Richard u. J. Deutsche Kunst und Kultur von
Hermann der Gründerzeit bis zum
Expressionismus
Berlin 1965
- 36) Hanfstängl, Eberhard Bayerische Königsschlösser
Linderhof, Herrenchiemsee,
Neuschwanstein
München 1958

- 37) Hansen, Hans Jürgen
(Hrsg.) Das pompöse Zeitalter. Zwischen
Biedermeier und Jugendstil.
Kunst, Architektur und Kunsthand-
werk in der zweiten Hälfte des
19. Jahrhunderts.
Hamburg 1970
- 38) Hartlaub, Gustav
Friedrich Zur Sozialpsychologie des
Historismus in der Baukunst
In: G.F.Hartlaub. Fragen an die
Kunst
Stuttgart 1950, S. 45-65
- 39) - Zauber des Spiegels
München 1951
- 40) Hautecoeur, Louis Histoire de l'architecture
classique en France
Paris 1950
- 41) Hederer, Oswald Leo von Klenze, Persönlichkeit
und Werk
München 1964
- 42) Heilmeyer, Alexander Die Plastik des 19. Jahrhunderts
in München
München 1931
- 43) Hettner, Hermann Der Zwinger in Dresden
Leipzig 1874
- 44) Hirth, Georg Das deutsche Zimmer
München 1886
- 45) Hofmann, Werner Das mißverstandene 19. Jahrhundert
In: Alte und moderne Kunst 44
6. Jg., S 13 ff.
- 46) - Das irdische Paradies. Kunst im
19. Jahrhundert
München 1960
- 47) Hojer, Gerhard Schloß Linderhof.
Letzte Bearbeitung des amtlichen
Führers von Heinrich Kreisel
1. Aufl. 1930
München 1971
- 48) Holland, Hyacinth Lebenserinnerungen eines
90jährigen Altmünchners
München 1921

- 49) 100 Jahre Österreichisches Museum für angewandte Kunst.
Kunstgewerbe des Historismus.
Ausstellung Wien 1964/65
Wien 1964
- 50) Ilg, Albert Die Zukunft des Barockstiles
Wien 1880
- 51) Junecke, Hans Die "maison de plaisance"
o.O., 1952/53
- 52) Karlinger, Hans München und die Kunst des
19. Jahrhunderts
München 1966
- 53) Kimball, Fiske Le style Louis XV, origine et
évolution du Rococo
Paris 1949
- 54) Knopp, Norbert Gestalt und Sinn der Schlösser
König Ludwigs II.
In: Argo. Festschrift Kurt Badt
Köln 1970, S. 339-352
- 55) Kobell, Luise König Ludwig II. und die Kunst
München 1898
- 56) - Unter den vier ersten Königen
Bayerns
München 1894
- 57) - Monographien der bayerischen
Königsschlösser
München 1898
- 58) König Ludwig II. und die Kunst. Ausstellungskatalog
München 1968
- 59) Kreisel, Heinrich Die Schlösser Ludwigs II. von
Bayern
Darmstadt 1954
- 60) - Deutsche Spiegelkabinette
Darmstadt 1953
- 61) - Die Beurteilung der Kunst der
letzten hundert Jahre und die
Denkmalpflege
In: Deutsche Kunst und Denkmal-
pflege 1957, S. 82-87

- 62) Ludwig II. als Bauherr
In: Oberbayerisches Archiv 87
1965, S. 69-88
- 63) Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert
Probleme der Kunstwissenschaft I
Berlin 1963
- 64) Kunstler, Charles L'art au 19e siècle en France,
1815-1870
Architecture, sculpture, arts
appliqués
(Nouvelle encyclopédie
illustrée de l'art français)
Paris 1954
- 65) Kurth, Wilhelm Die Raumkunst des 17. und
18. Jahrhunderts
Stuttgart 1923
- 66) Lankheit, Klaus Revolution und Restauration
Baden-Baden 1965
- 67) Lehnert, Georg (Hrsg.) Illustrierte Geschichte des
Kunstgewerbes Bd.2
Berlin 1908/09
- 68) Lichtwark, Alfred Makartbouquet und Blumenstrauß
Berlin 1894
- 69) Lieb, Norbert Klenze und die Künstler
Ludwigs I.
In: Festschr. Max Spindler
München 1969
- 70) Lietzmann, Hilda Bibliographie zur Kunstgeschichte
des 19. Jahrhunderts
Publikationen der Jahre 1940-1966
München 1967
- 71) Linfert, Carl Die Grundlagen der Architektur-
zeichnung
In: Kunstwissenschaftliche
Forschungen 1, S. 133 ff.
- 72) Lübke, Wilhelm König Ludwig II. und die Kunst
In: Kunst und Künstler
Breslau 1886
- 73) Ludwig, Lieselotte Die Kunsthandwerkbetriebe in
München

- 74) Luthmer, Ferdinand Malerische Innenräume
moderner Wohnungen
Frankfurt 1884/1886
- 75) Lützel, Heinrich Der Wandel der Barockauffassung
In: Deutsche Vierteljahresschr.
für Literaturwiss. u. Geistes-
geschichte 11./g. Bd XI,
Halle 1933, S. 618-635
- 76) Makart. Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle
Baden-Baden
Stuttgart 1972
- 77) Meeks, Carol Creative Eclecticism
In: Journal of the Society of
Architectural Historians
vol. 12, No. 4, 1953, S. 15-18
- 78) - Picturesque Eclecticism
In: The Art Bulletin 32
1950, S. 107-112
- 79) Meier-Obrist, Edmund Kulturgeschichte des Wohnens
Hamburg 1956
- 80) Mennell, Arthur Die Königsphantasien
Leipzig 1888
- 81) Mercanton, Jaques Die Traumschlösser Ludwigs II.
Starnberg 1964
- 82) Mesnard, Jules Les Merveilles de l' exposition
de 1867
Paris 1868
- 83) Müller, Hans Bahnhofsarchitektur - zur bau-
künstlerischen Entwicklung von
Empfangsgebäuden
Berlin Diss. 1963
- 84) Mrazek, Wilhelm Zwischen Herkules und Apollo.
Zur Symbolik des fürstlichen
Palastbaues in der Barockzeit
In: Alte und moderne Kunst 2
1957, Nr. 1, S. 19-22
- 85) Murray Baillie, Hugh Etiquette and the Planning of
the State Appartements in
Baroque Palaces
In: Archaeologia or Miscellaneous
Tracts Relating to Antiquity 101
1967, S. 169-200

- 86) Neubauer, Erika Architekt und Maler als
Gartenkünstler
In: Alte und moderne Kunst 7
1957, S. 7-12
- 87) Ostini, Fritz v. Villa Franz von Stuck
Darmstadt 1909
- 88) Praz, Mario Inneneinrichtungen
München 1965
- 89) Pecht, Friedrich Geschichte der Münchner Kunst
im 19. Jahrhundert
München 1888
- 90) - Aus meiner Zeit
München 1894
- 91) Petzet, Detta und
Michael Die Richard-Wagner-Bühne
Ludwigs II.
München 1970
- 92) Petzet, Michael Linderhof und Herrenchiemsee
In: Bayerland 68. Jg.
1966, 21-35
- 93) Pevsner, Nikolaus;
H.G.Evers; M.Besset;
L.Grote Historismus und bildende Kunst
München 1965
- 94) Powell, Nicolas Second and Third Rococo and
Neo-rococo. An attempt at some
stylistic definitions.
In: Museion, Festschr.
Otto H.Förster
Köln 1960, S. 240-243
- 95) Rall, Hans und M.
Petzet König Ludwig II.
München 1968
- 96) Reber, Franz Baukunst des 19. Jahrhunderts
in Bayern
München 1888
- 97) - Bautechnischer Führer durch
München
München 1876

- 98) - Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873 mit Berücksichtigung der gleichzeitigen Kunstentwicklung in Frankreich, Belgien, Holland, England, Italien und den Ostseeländern
Stuttgart 1876
- 99) Reidelbach, Hans König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen
München 1888
- 100) Rose, Hans Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660-1760
München 1921
- 101) Rosenberg, Adolf Geschichte der modernen Kunst Bd. 3
Leipzig 1889
- 102) Rouyer, Eugène L'art architectural
Paris 1863
- 103) Sailer, Anton Bayerns Märchenkönig. Das Leben Ludwigs II. in Bildern
München 1961
- 104) Sailer, Ludwig Die Bau- und Kulturdenkmäler König Ludwigs II. von Bayern
München 1886
- 105) Savage, George Histoire de la decoration interieure
London 1966
- 106) Scheffler, Karl Die Verwandlungen des Barock in der Kunst des 19. Jahrhunderts
Wien Zürich 1947
- 107) - Das Phänomen der Kunst. Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert
München 1952
- 108) Sedlmayr, Hans Eine genetische Monographie
In: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 2
1928, S. 187-192

- 109) Sedlmayr, Hans u. H. Rococo
Bauer In: Encyclopedia of World Art
12, S. 230-274
- 110) - Über Wintergärten
In: Kleine Schriften
Berlin Stuttgart 1884, S. 484-490
- 111) Springer, Anton Der Rokokostil
In: Bilder aus der neueren Kunst
Kunstgeschichte
Bonn 1867, S. 241-282
- 112) - Geschichte der bildenden Künste
im 19. Jahrhundert
Leipzig 1858
- 113) Steinberger, Hans Die bayerischen Königsschlösser
Frien 1903
- 114) Steinhauser, Monika Baden-Baden, eine Residenz
des Glücks
Im unveröffentlichten Protokoll
eines Symposiums zu Ehren von
Sir N. Pevsner im Zentralinstitut
für Kunstgeschichte München
München 1971
- 115) - Die Architektur der Pariser Oper.
Studien zu ihrer Entwicklungsge-
schichte und ihrer architekturge-
schichtlichen Stellung
München 1969
- 116) Stempfinger-Elbach, E. Die Bildhauerin E. Ney und
König Ludwig II.
In: Die Kunst für alle
57 (1942) S. 272, 278
- 117) Sternberger, Dolf Panorama oder Ansichten vom
19. Jahrhundert
Hamburg 1955
- 118) Stieler, Eugen v. Die Königlich bayerische Akademie
der bildenden Künste
München 1909
- 119) Streiter, Richard Münchner Architektur um 1806
und 1906
In: R.S. Ausgewählte Schriften
zur Ästhetik und Kunstgeschichte
München 1913, S. 298-317

- 120) Termehr, Lore Der Begriff der romanischen
Baukunst im 19. Jahrhundert
Bonn Diss. 1950
- 121) Unde-Bernays, Hermann Die Münchner Malerei im
19. Jahrhundert 1850-1900
München 1927
- 122) Van der Kemp, Georg Versailles and the Trianons
London 1958
- 123) Voss, Hans Epochen der Architektur.
19. Jahrhundert
Frankfurt o.J.
- 124) Westarp, Ad. Graf v. Die Königsschlösser Ludwigs II.
Berlin 1887
- 125) Wilckens, Leonie Fest- und Wohnräume vom Barock
bis zum Klassizismus
Königstein 1963
- 126) Zahn, A.v. Barock, Rokoko und Zopf
Zeitschr. für bildende Kunst 8
1873, S.1-11, S. 33-44
- 127) Zeitler, Rudolf
(Hrsg.) Die Kunst des 19. Jahrhunderts
Berlin 1966
- 128) Zimmermann, Werner Deutsche Gärten in Wort und Bild 1
München 1903
- 129) Zweig, Marianne Zweites Rokoko
Wien 1924

LEBENS LAUF

Als zweites Kind des Dr. ing. Helmut Bachmayer und seiner Frau Elisabeth, geb. Göhmann, wurde ich am 26.3.1946 in Erlangen geboren. 1952 wurde ich in die Südenschule in Karlsruhe eingeschult, um dann 1956 an das Bismarck-gymnasium überzuwechseln. Seit 1959 besuchte ich den humanistischen Zweig der Viktoriaschule in Essen und legte dort im Februar 1965 das Abitur ab. Zum Wintersemester 1965 begann ich an der Münchner Universität das Studium der Kunstgeschichte und Archäologie, später dann auch das der Volkskunde. Im Wintersemester 1968/69 hörte ich an der Züricher Universität die Professoren Maurer, Niederer und Reinle, um dann wieder nach München zurückzukehren. In Kunstgeschichte besuchte ich Vorlesungen der Professoren Bauer, Braunfels, Hubala, Lieb, Müller und Otto, in Archäologie hörte ich Prof. Homann-Wedekind, in Volkskunde Prof. Kretzenbacher. Das Thema meiner Dissertation erhielt ich von Prof. Lieb.

